روجر آلن

الرواية العربية



المشروع القومي للترجمة

ترجمة : حصّة إبراهيم المنيف

34

اهداءات ٢٠٠٣
ـرة المرحوم الأستاذ/محمد سعيد البسيوني
الإسكندرية

الرواية العربية

المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومى للترجمة

الرواية العربية

مقدمة تاريخية ونقدية

تأليف: روجر آلن
ترجمة: حصة إبراهيم المنيف



١٩٩٧

للبروفسور روجر آلن مؤلفات عدة حول الأدب العربي بالإضافة إلى ترجمات عديدة إلى الإنجليزية من الأدب العربي . ومن هذه المؤلفات : «فترة من زماننا : المويلحي حديث عيسى بن هشام (صدرت الطبعة الثانية للكتاب عام ١٩٩٢)» وكذلك «الأدب العربي الحديث (١٩٨٧)» . كما كتب وترجم العديد من المقالات حول فن القصة والمسرحية وأصول تدريس اللغة العربية . ومقالته التي تحمل عنوان : «نجيب محفوظ والرواية المضمون التاريخي» كانت من ضمن مجموعة المقالات التي حررها مايكل بيرد وعدنان حيدر في كتاب يحمل عنوان «نجيب محفوظ من الشهرة المحلية إلى الاعتراف العالمي» ، وقد طبعته مطبعة جامعة سيراكيوز مؤخراً . ومن أعمال نجيب محفوظ تولى روجر آلن ترجمة روايتي «المرايا» و «السمان والخريف» كما ترجم رواية «النهايات» لعبد الرحمن منيف .

هذا ويعمل البروفسور روجر آلن أستاذاً للأدب العربي واللغة العربية في جامعة بنسيلفانيا .

نشر هذا الكتاب لأول مرة في الولايات المتحدة عام ١٩٨٢ . أما الطبعة الثانية والموسعة هذه فقد صدرت في عام ١٩٩٥ ضمن مجموعة المؤلفات الخاصة بالإصدارات المعاصرة حول الشرق الأوسط والتي تصدرها مطبعة جامعة سيراكيوز ، نيويورك - الولايات المتحدة الأمريكية .

تمت الترجمة إلى العربية بالاتفاق مع البروفسور روجر آلن .

مقدمة :

الرواية نمط أدبى دائم التحول والتبدل ، يتسم بالقلق بحيث لا يستقر على حال ، وكل عمل روائى يجاهد بدرجات متفاوتة فى قوتها ودقتها الفنية ، لكى يعكس عملية التغيير الدائبة ، بل وحتى الدعوة للتغيير فى بعض الأحيان ، وحين يمضى مثل هذا النمط الأدبى مستهدفاً تحقيق هذه الغاية ضمن نطاق شديد التنوع والديناميكية يمثل العالم العربى بطوله وعرضه فلا بدّ لنا من مواجهة موضوع يزداد تعقيداً يوماً بعد يوم . وإذا كانت مواجهة هذا الموضوع قد مثلت مشكلة بالنسبة لى لدى كتابة الطبعة الأولى من هذا الكتاب فى أواخر السبعينيات من هذا القرن ، فإن الأمر لا بد أن يكون أكثر تعقيداً وصعوبة بعد أربعة عشر عاماً من ذلك التاريخ .

تناولنا فى الفصل الختامى للطبعة الأولى من هذا الكتاب موضوع مستقبل الرواية العربية ، حيث أشرت إلى الاتجاهات التجريبية التى أخذت تظهر فى أعمال كتاب معينين ، كما أعربت عن أملى بأن يستمر الكتاب العرب فى إبداء «هذه الروح من الاندفاع والحيوية ، بل والتحدى» التى أظهروها حتى الآن لكى يجدوا متنفساً مثمراً لإنتاجهم الروائى . وسيكون هدفى من هذه الطبعة هو استكشاف مدى تحقيق هذه التوقعات . ولقد استمر ، بل وازداد نشر الروايات والدراسات النقدية الخاصة بالرواية العربية فى العالم العربى . ومن منظورى كباحث غربى يمكننى القول إن البروز المتزايد للأعمال القصصية التى كتبتها كاتبات من النساء – وهو موضوع

أشرت إليه إشارة عابرة فى الطبعة الأولى – قد انعكس في التركيز المتزايد على الأعمال النقدية التى كتبتها أيضاً ناقدات من النساء عامة ، وعلى الأعمال التى تتناول الأدب العربى بصورة خاصة .

من نافل القول أن نشير إلى أن منح جائزة نوبل فى الأدب للروائى المصرى نجيب محفوظ فى عام ١٩٨٨ كان أكثر الأحداث أهمية فى التاريخ الحديث للرواية العربية . ولقد تشرّفت الطبعة الأولى لهذا الكتاب بأن تُعرض في القاعة فى استوكهولم إبان الاحتفال بتقديم الجائزة . كما تلقت تلك الطبعة تقديراً آخر أيضاً بنشر ترجمة عربية لها فى بيروت في عام ١٩٨٦ ، وبذا أصبح هذا الكتاب واحداً من الأعمال الغربية القليلة نسبياً التى تمت «ترجمتها» إلي لغة الثقافة المعنية ، وبذا أصبحت جزءاً مشاركاً في الحوار النقدي للثقافة التى تتناولها بالبحث والتحليل .

ولقد ظلّ للطبعة الثانية المنقحة هذه نفس الهدف الأوّلى الذى طمحت إليه الطبعة الأولى ، وهو أن يكون هذا الكتاب مقدمة للموضوع فحسب . ونحن حينما نأخذ بعين الاعتبار حجم نشاط الإنتاج الروائى الذى شهده العالم العربى فى حد ذاته فى الفترة التى تلت نشر الطبعة الأولى فلابدلنا أن نؤكد أكثر فأكثر على الطبيعة التقديمية والتمهيدية المجرّدة لهذا الكتاب . وحين نضيف القصصى عامة والنماذج العربية من هذا النتاج خاصة ، فإن المهمة الملقاة علي كاهلنا تصبح مرعبة . وكان على أن أحدد من جديد نقطة أنهى عندها هذه الدراسة ، ولذا فقد حددت عام ١٩٩٠ كنهاية له . وهذا لايعنى

أنني لم أشر في هذا الكتاب لروايات ودراسات نقدية كتبت مؤخراً وبعد ذلك التاريخ ونبهني إليها زملائي من الكتاب والنقاد في العالم العربي وفي الغرب ، بل لمجرد الإشارة إلى أن النتاج الروائي العربي قد أصبح من التشعب والتنوع بحيث أضحى من الصعب ، من الناحية العملية ، الإحاطة بتقاليده الأدبية برمتها ضمن إطار هوية مفردة . ويمكننا الإشارة هنا إلى قول روبرت شولز في كتابه «البنيوية في الأدب» إلى الطبيعة الاختزالية والانتقائية إلي أقصى حد لدى الكتابة عن القصة ؛ ففي حين أن الكتابات عن الشعر تكون في الأعم الغالب أطول من القصائد التي تعالجها ، فإن الدراسات التي تعالج الأعمال القصصية تكون أقصر من تلك الأعمال بكثير . وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار عدد الروايات والروائيين الذين صنفناهم بين دفتي هذا الكتاب فإن عملية الانتقاء تصبح أكثر دقة وصعوبة ، وازدياد حجم هذه الطبعة إنما يعكس محاولة من جانبي لتناول أكبر قدر ممكن من هذا النشاط الإبداعي والنقدي ، غير أن عليّ أن أكون أول من يعترف بأن هذا العمل ظلَّ يحمل سمات المسح . والهدف الأساسي منه يظل إثارة اهتمام طلبة الأدب خاصة والقراءة عامة في الخلفية الأدبية - التاريخية لأدب القصة المكتوب بالعربية ، وبالأساليب والمواضيع التي تتناولها أعمال معينة بهدف دفعهم لقراءة بعض هذه الأعمال في ترجماتها ، وبلغتها الأصلية فيما آمل فيما بعد حين يتعلمون اللغة العربية إلى درجة تمكِّنهم من الاستمتاع بدخول العالم القصصي للمؤلف وهو يكتب بلغته الأصلية .

تقتفى هذه الطبعة أثر الطبعة الأولى فى إطارها الأساسى ، إذ أبدأ بفصل أوسع أعدتُ صياغته ويتناول سبل تعريف الرواية ، ومن ثم يحاول تحليل الفترة المبكرة من تطور هذا النمط الأدبى فى العقود التالية التى نضجت فيها الرواية فنياً وتوسعت في مواضيعها ومجالها التقنى . ويضم هذان الفصلان نماذج أوسع مما كان الأمر عليه فى الطبعة الأولى ، سواء فيما يخص التغطية الجغرافية والمواضيع التى عالجتها الأعمال الروائية . أما فى الفصل الختامى فقد اخترت أربع روايات أخرى بالإضافة إلي الروايات الثمانى التى ناقشتها فى الطبعة الأولى لأتناولها بالدراسة والتحليل .

هذا وأود أن أختم هذه المقدمة بالإعراب عن امتنانى العميق للعاملين فى مطبعة جامعة سيراكيوز لما أبدوه نحوى من لطف واهتمام لدى إعدادى للطبعة الثانية من هذا الكتاب .

فيلادلفيا ، بنسلفانيا   روجر آلن
آذار / مارس ١٩٩٤

آذار / مارس ١٩٩٤

تمهيد للطبعة الأولى

يمثل هذا العمل الحلقة الرابعة من سلسلة من المقالات التى نشرت فى مجلة الدراسات السامية . وشأن المقال الثالث من هذه السلسلة والذى كتبته أنا حول كتاب المقريزى «كتاب النزاع والتخاصم فيما بين بنى أمية وبنى هاشم(١٩٨٠)» ، فقد نشرت هذه المقاولات بفضل المخصصات التى قدمتها مشكورة جامعة الكويت بهدف تشجيع الدراسات العربية والإسلامية فى قسم دراسات الشرق الأدنى فى جامعة مانشستر ، ولذا فإننى من جانبى ممتن أشد الامتنان لعميد جامعة الكويت لتكرمة بالمساعدة فى الاستمرار فى نشر هذه الدراسات .

وكما يشير البروفيسور روجر آلن فى مقدمته ، فقد نشأت الدراسة التى تضمها دفتا هذا الكتاب فى الأصل عن سلسة محاضرات ألقاها البروفيسور آلن فى قسم دراسات الشرق الأدنى . ولقد استمعت إليه حينذاك إلى جانب حضور الآخرين وهو يستعرض نمو وتطور الرواية العربية حتى وصلت إلى مرحلة النضج خلال فترة لاتتجاوز عمر جيلين أو ثلاثة أجيال . والروايات التى تتناولها هذا الكتاب بالتحليل تظهر بكل جلاء مدى نفاذ بصيرة هذه الروايات في تحليل سمات العالم الأكبر للمجتمع العربى المعاصر ككل ، أى السمات الرائعة والبائسة لمسار تواؤم هذا المجتمع مع العالم الأكبر ، تقابلها حركة مضادة تنحو نحو الرفض والانسحاب والعزلة عن هذا العالم . ومقابل ذلك العالم الأكبر العالم المصغر للفرد كإنسان وصراعه ضد قيود

المجتمع والقرية والعائلة ، وهو صراع يبدو فيه البطل إنسانا خارجياً ، طراز الغريب كطراز بدائي كما نراه في الأدب الغربي الحديث .

وعلى هذا الأساس فإننا نأمل أن يساعد هذا الكتاب في تعريف العالم الغربي بتلك الإنجازات المرموقة التي حققها الجيل الحاضر النشط من الكتاب العرب .

مانشستر
تموز / يوليو ١٩٨١

جي . إي بوزوورث

مقدمة الطبعة الأول

قدم هذا الكتاب لأول مرة في هيئة سلسلة من ثلاث محاضرات ألقيتها بجامعة مانشستر فى شهر أيار / مايو ١٩٨٠م . وقد جاءت الدعوة الموجهة لى لإلقاء المحاضرات ، وللتوسع فيها فيما بعد لتأخذ شكل هذا الكتاب من قبل البروفسور أدمون بوزوورث أستاذ الدراسات العربية فى جامعة مانشستر ، وتكرمت جامعة الكويت بتمويل تلك المحاضرات ثم هذا الكتاب . وأود بهذه المناسبة أن أعبر عن شكرى العميق للبروفسور بوزوورث وزملائه فى مجلة الدراسات السامية لاتاحتهم الفرصة لى لنشر وجهات نظرى حول الرواية العربية بهذا التوسع .

لقد تناولت دراسات عديدة موضوع الرواية العربية . وفيما عدا استثناءات قليلة ، لم تكن هذه الدراسات تضاهى تلك التى تناولت الشعر العربى بالنقد والتحليل ، سواء من ناحية الكم أو النوع . ويمكن القول بأن هذا قد يعكس حب العربى التاريخى للشعر ، وهو أمر يرجع إلى البدايات الأولى للأدب العربى كما جاء إلينا . ويتوافر فى الوقت الحاضر مثلاً عدد كبير من الدراسات عن الشعر العربى الحديث باللغات الأوروبية ، منها ثلاث دراسات كاملة باللغة الإنجليزية يعالج كل منها موضوع الشعر العربى من زاوية مختلفة . أما في حقل الرواية ، فقد دأبت الدراسات الصادرة باللغة الإنجليزية على التركيز على قطر معين (مصر بصورة خاصة لأسباب سنشرحها فيما بعد) أو على كاتب واحد بالذات . أما الدراسات التى تستعرض الرواية العربية وتطورها فى العالم العربى بكاملة فهى دراسات نادرة وتقتصر أساساً على تلك المكتوبة باللغة العربية .

إن إدراكى لهذه الحقائق الخاصة بدراسة الرواية العربية هو الذى دفعنى لمحاولة القيام بهذه الدراسة النقدية للرواية العربية وتطورها . ولابد لنا من الإشارة منذ البداية إلي حقيقة هى فى الواقع واضحة بالطبع ، وهى أن الرواية العربية من التعقيد ، وأن العالم العربى من الاتساع بحيث يصعب على مثل هذا الكتاب أن يحيط بهما . ويكفيه أن يكون مجرد مقدمة للموضوع على أمل أن تأتى الدراسة الأشمل والأعم لموضوع الرواية العربية وتطورها وملامحها الأساسية فيما بعد .

وإذا كان هناك من يشاركنى الاعتقاد بأن الرواية العربية وصلت مرحلة النضج الفعلى وتمكنت من تحديد هويتها الحقيقية منذ الحرب العالمية الثانية ، فقد يشاركنى الرأى أيضاً بأنه يلزم النقاد مرور فترة أطول من الإبداع الروائى حتى يصبحوا قادرين على تقديم دراسة أشمل وأكثر فائدة حول الرواية العربية من الزاويتين النقدية والتاريخية ، كما يستلزم الأمر تقديم عدد من الدراسات التمهيدية أولاً ، وهو ما تطمح أن تكونه هذه الدراسة التى نقدمها لكم فى ثنايا هذا الكتاب .

يقتفى هذا الكتاب أثر المحاضرات التى ألقيتها حول الموضوع نفسه بصورة عامة . وأود أن أشير أولاً إلى أن المقصود بكلمة «العربية» كما ترد فى عنوان هذا الكتاب هو اللغة التى كُتبت بها الأعمال القصصية التى استعرضتها فى هذه الدراسة ؛ إذ لم أحاول مثلاً أن أتناول العدد الكبير من الأعمال التى كتبها كتاب المغرب العربى الناطقون باللغة الفرنسية مثل محمد ديب والخطيبى وكاتب ياسين ، على الرغم من أن هؤلاء الكتاب عرب دون شك ، غير أن أعمالهم لم تكتب باللغة الفرنسية فحسب ، بل إنها تظهر تقارباً لا شك فيه مع تقاليد الأدب الفرنسى المعاصر ، وهو أمر يعترف به بكل صراحة كاتب مثل الخطيبى . وتجدر الإشارة إلي أن هذه الروايات تدرّس فى الفرع الفرنسى لقسم اللغات الرومانسية فى الجامعة التى أقوم بالتدريس فيها . وعلى الأساس نفسه فلن أتناول بالتفصيل فى هذه الدراسة الأعمال التى كتبها مؤلفون عرب بلغات أخرى غير العربية .

يبدأ الفصل الأول بمناقشة تتعلق بالرواية كنمط أدبى وباستعراض للمحاولات العديدة للتعريف بفن الرواية ، وبعد ذلك سأحاول تقصى أصول هذا النمط الأدبى كمقدمة لمناقشة موضوع التقاليد القصصية فى الأدب العربى خلال فترته الكلاسيكية أما الفصل الثانى فيتتبع بدايات النهضة العربية الحديثة ، وبصورة خاصة نواحيها المتعلقة بتطور تقاليد النثر الأدبى ، وبعد ذلك أستعرض المحاولات القصصية المبكرة حتى بدايات الحرب العالمية الثانية . وموضوع الفصل التالى هو فترة نضج الرواية العربية ؛ حيث توليت بالتحليل الروايات العربية التى كتبت فى الفترة بين عامى ١٩٣٩ و ١٩٨٠ ، على اختلاف مواضيعها وأساليبها ومناحيها القصصية ودوافعها السياسية واختلاف بلدان كتّابها . أما الفصل الرابع فهو عبارة عن سلسلة من التحليلات الحذرة المتحفظة لعدد من الروايات التى اخترتها من خضم الإنتاج الروائي الغزير ، نظراً لأننى أعتبرها أمثلة ممتازة على الإنتاج الروائى فى العالم العربى خلال العقود الأخيرة . ومن الدلائل الأكيدة على غنى الفن الروائى العربى أن يعتمد نقاد آخرون على اختيار أعمال مختلفة كل الاختلاف ، وبالطريقة التى تعكس دون شك اهتمامات أولئك النقاد واتجاهاتهم وانتماءاتهم المحلية وثقافتهم ، تماماً مثلما تعكس الأعمال التى اخترتها شخصيتى أنا بالذات . وجلّ ما أطمح إليه هو ألا يأتى من يود الادعاء بأن أياً من الأعمال التى اخترتها لم يساهم إلا مساهمة ضئيلة فى تطوير تقاليد الرواية العربية .

لقد سبق لى أن عبرت فى هذه المقدمة عن أملى فى أن يكون هذا الكتاب بمثابة خطوة على طريق المزيد من البحث والدراسة فى مضمار الأدب العربى بكل تنوعه واتساعه ، كما يسعدنى أن تتمكن هذه الدراسة من تقديم التقاليد الروائية العربية إلى جمهور القراء الغربيين الذين لم تتح لهم بعد الكثير من الفرص للاطلاع على فن الرواية العربية . ولا شك بأن مثل هذه الفرصة ستكون مفيدة لمختلف أنماط الدراسات الأدبية وبصورة خاصة الدراسات المقارنة .

روجر آلن



الفصل الأول

الرواية : متغيرات تعريف الرواية

« نظراً لافتقار النقاد لتقاليد نقدية ثابتة ، وبحكم التنوع الذى يصل إلى درجة الفوضى فى الأشكال الأدبية التى تتدرج تحت اسم الرواية ، لم يكن بإمكان النقاد سوى ابتداع ترتيب ما ، حتى ولو أدى بهم ذلك إلى درجة من التصلب الفكرى (الدوغماتية) . وتبعاً لذلك لجأ أولئك النقاد إلى ابتداع «تقاليد عظيمة» من أشكال وأحجام لاتحصى مبنية على سمات شمولية شديدة التنوع والاتساع ، ولكنهم كانوا ما يلبثون أن يتخلوا عن هذه «التقاليد العظيمة» بسرعة مرعبة . فهم يقولون لنا مثلاً : إن الرواية بدأت بسيرفانتس Cervantes ، أو بديفو Defoe ، أو فيلدنغ Fielding ، أو ريتشاردسون Richardson أو جين أوستن Jane Austen ، أو ربما بهوميروس Homer ؟ وأنها قتلت على يد جويس Joyce أو بروست Proust ، أو بظهور الرمزية ، أو بسبب فقدان الاحترام للحقائق الصعبة - أو ربما الانغماس المبالغ فيه بهذه الحقائق ؟ لا ، بل إن الرواية ما تزال حية فى أعمال هذا الكاتب أو ذاك .. وهكذا ..».

هذا ما يقوله الناقد «واين بوث» Wayne C.Booth مبيناً بوضوح مدى صعوبة التوصل إلي تعريفات شاملة فيما يتعلق بالرواية[١] . بل إن بعض المحاولات التى تستهدف وضع تعريف أو توصيف للرواية قد تجد نفسها مجبرة على اللجوء إلى ما

(١) واين بوث Wayne Booth البلاغة فى الفن القصصى (شيكاغو - مطبعة جامعة شيكاغو ١٩٦١) ص ٣٦

يشابه الحوار الذى نجده فى الفن القصصى نفسه ، شأن ما يذكره إى إم فور ستر E.M Forster (وهو بالطبع ، روائى معروف) ؛ إذ يقول : «الرواية كتلة هائلة عديمة الشكل إلي حد بعيد .. إنها ، بكل وضوح ، تلك المنطقة الأكثر رطوبة ونداوة في الأدب ، حيث ترويها آلاف الجداول ، وتنحط أحيانا لتصبح مستنقعاً أسناً»[٢] .

ولقد أعلن النقاد موت الرواية مرة بعد مرة ، ثم عادوا لينفوا ذلك بالتكرار نفسه[٣] . بل إن رولاند بارنز Roland Barthes يرى أن هناك صلة بين الرواية والموت[٤] . أما مؤلفو ما يطلق عليه اسم «مسارد التعابير الأدبية» المعقدة مثل إم جى إبرامز M.J. Ibrahms[٥] فهم يجدون أنفسهم مضطرين لانتهاج أساليب تتسم بالاختزال والاختصار الشديد ، أو حتى السخرية ، وذلك لدي صياغة تعاريفهم ؛ حيث يقول : «يطلق تعبير الرواية الآن على أنماط شديدة التنوع من الكتابة بحيث لا يجمع بينها فى الحقيقة إلا كونها أعمالاً نثرية مطولة .. والرواية هى عمل أدبى ذو طول معيّن فيه خط من نوع معيّن» . أما إذا حاولنا البحث بصورة أكثر إيجابية بهدف تحديد أرضية مشتركة فيمكننا أن نشير إلي أن هذا النمط من الأدب ؛ جاهد منذ بداياته الأولى للالتزام بعنصر «التجديد» أو «التفرد» ، وهو المعنى الضمنى لكلمة رواية بالإنجليزية «Novle» . وكما يشير إدوارد سعيد : «التجديد هو فى أن يكون العمل مبتكراً وأصيلاً ، أى أن يكون شكلاً لايكرِّر ما يردده معظم الناس ، إما بحكم الحاجة أو

(٢) إى . إم . فورستر «سمات الرواية» (لندن – بنجوين ١٩٦٦) ص ١٣ .

(٣) «الروية لم تمت» مجلة الايكونومست – ١٤ شباط /فبراير ١٩٧٠ ص ٤٠ -٤١

(٤) رولاند بارنز Roland Barths «الكتابة عند درجة الصفر» (بوسطن بياكون Beacon ١٩٦٧) ص ٣٩ . «الرواية عبارة عن موت ، إذ تُحوِّل الحياة وتجعل منها قَدَراً . وتجعل من الذاكرة فعلاً مفيداً ، تحوّل الوجود إلى زمن موّجه له معنى محدد» .

(٥) إم.جى.ابرامز «مسرد التعابير الأدبية» . (نيويورك هولت Holt ١٩٧١) ص ١١٠ . كما يتوصل (فرانك كيرمود) Frank Kermode إلى استنتاج مماثل فى كتابه : «فن التعبير : مقالات حول الفن القصصى» (كمبردج - ماساشوستس ، مطبعة جامعة هارفرد ، ١٩٨٣) ص ٥٢ ويشير إلى نفس الموضوع راندال جاريل Randall Jarrell فى مقالة في صحيفة نيو يورك تايمز ، عدد ٨ تموز / يوليو ١٩٩٣) ص ١١٧ .

الاضطرار[٦] . وعلى هذا الأساس ، وكنمط أدبى ، يمكن اعتبار الرواية على أنها ذلك النوع من الأدب الذى يتناول أساساً عملية التغيير ، كمرآة عاكسة لهذه العملية و/أو كداعية لها . ولذا ، وبحكم تعريفها فى حد ذاته ، يمكن القول إن الرواية معرضة لنفس العملية التى تستهدف أن تغوص وتبحث فيها ، أي أنها معرضة للتغير والتبدّل المستمر . وعلى هذا يمكن الإشارة إلى أن أولئك النقاد الذين يغريهم الإعلان عن موت الرواية بين آن وآخر ، ربما كانوا يكتفون بالنظر إليها من منظور استرجاعى بحت ، بحيث إنهم يفشلون فى ملاحظة التبدّل ، أو الطبيعة المتغيرة لهذا النمط الأدبى ، (أو يعارضون أى تغيير فيما ألفوه من قبل) . وقد عبّر ميخائيل باختين عن هذه الظاهرة تعبيراً جيداً ؛ حيث يصف الرواية بأنها لاتخضع لأى قانون ، ويضيف : «إنها المرونة ذاتها ، فهى تقوم على البحث الدائم وعلي مراجعة أشكالها السابقة باستمرار . ولابد لهذا النمط الأدبى من أن يكون كذلك ، لأنه إنما يمدّ جذوره فى تلك الأرضية التى تتصل اتصالاً مباشرا بمواقع ولادة الواقع»[٧] .

بعد أن حددنا تعريفاً لجانب من جوانب جوهر الرواية ، وهو ما يمكن بالأحرى أن نعبِّر عنه بعدم قابليتها الدائمة والمتعمّدة ، لأن يكون لها تعريف (بمعنى تقرير حدود معينة وثابتة لها) ، يمكننا الحصول على صورة أوضح لطبيعة ودور الرواية من منظور ظواهرها المتغيِّرة[٨] . ولذا فقد يكون من الأسهل إلى حد كبير مناقشة الرواية كنمط

(٦) إدوار سعيد «حول التكرار فى العالم والنص والناقد» (كمبردج . ماسوشتس . مطبعة جامعة هارفارد ١٩٨٣) ص ١٧٧

(٧) بى إن مدبد فيديف P.N Medvedev وميخائيل باختين Mikhail Bakhin فى «الأسلوب الرسمى فى الدراسة الأدبية مقدمة ثقافية للشاعرية السوسيولوجية» (بالتيمور . مطبعة جامعة هوبكنز ١٩٧٨).

(٨) يشير رومان جاكوبسون Roman Jalobson إلى أن الترتيب التزامنى البحت للأحداث والشخصيات قد ثبت أنه مجرد وهم . «مشاكل دراسة اللغة والأدب» بقلم كريستين بومورسكا وستيفن رودى (كمبردج . ماساتوستس . مطبعة بيوناب Beuknap لجامعة هارفاد) ١٩٨٧ ، ص ٤٨ . لذا فإنه ليس من المدهش أن يؤكد تزفيتان تودروف Tzvetan TodRove على الطبيعة والوظيفة التطورية للأنماط الأدبية كما تشير فدوى مالطى - دوجلاس فى كتابها «هيكلية الجشع» (لايدن Leiden إى جى بريل E.J.Brill . ١٩٨٠) ، ص ١٥٨ .

أدبى فى مختلف مراحل تطورها ، خصوصاً إذا أمكن تضييق مجال المناقشة ؛ بحيث يكون ضمن نطاق مدرسة أدبية ما أو مرحلة أدبية معينة .

ضمن نطاق المفهوم النقدى المعاصر ، حيث يتم تطبيق منهجية مشابهة على أنماط عديدة مختلفة من الأدب السردى ، يمكننا أن نطلق تعبير «الرواية» على أعمال متنوعة قديمة العهد إلى حد لايستهان به ، حتى ولو كان ذلك تحت عنوان : «رواية ما قبل الرواية»(٩) . غير أنه من منظور الرواية باعتبارها الشكل المفضل من الأدب القصصى المعاصر(١٠) ، قد يبدو أكثر فائدة لنا أن نرى أبرز جذور تطور الرواية وأكثرها وضوحاً فى كونها ، إنما تمثل ردّ فعل على تقاليد ما يطلق عليه اسم الرومانس ، وأحد النقاد الذين ينحون هذا المنحى هو الروائى الفلسطينى جبرا إبراهيم جبرا فى المقالات التى تحمل عنوان «الرواية والإنسانية»(١١) . فهو يشير إلى أن الرواية هى التحام لعناصر مستنبطة من مقولات أرسطو : فمن تقاليد المأساة (التراجيديا) ، تأخذ الرواية

(٩) راجع بي جي وولش P.G Walsh «الرواية الرومانية (كمبردج : مطبعة جامعة كمبردج ، ١٩٧٠)» ، ورودريك بيتون Roderick Beaton ، «الرواية اليونانية» (لندن : كروم هليم Croom Helm ، ١٩٨٨) وتوماس هاج Tomas Hagg ، «الرواية في العهود القديمة» (بيركلي : مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٨٣) وإي أر هايزرمان A.R. Heiser-man «رواية ما قبل الرواية : مقالات وحوارات حول بدايات النثر القصصي في الغرب» (شيكاغو - مطبعة جامعة شيكاغو ، ١٩٧٧) ، وجي بول هنتر J.Paul Hunter «قبل الرواية : المضمون الثقافي للأدب القصصي الإنجليزي في القرن الثامن عشر (نيويورك : نورتون Norton ، ١٩٩٠» .

(١٠) راجع : «ظهور الرواية» لـ إيان والت Ian Walt (لندن : بنحوين ، ١٩٨٣) ص ٣٢ : حيث يقول : «لقد وجد غالبية القراء خلال المائتي سنة الماضية في الرواية الشكل الأدبي الذي يرضي رغباتهم على أقرب وجه من حيث التطابق التام بين الحياة والفن» .

(١١) جبرا إبراهيم جبرا ، «الرواية والإنسانية» ، في «الحرية والطوفان» (بيروت - دار مجلة شعر - ١٩٦٠) . ويستكشف جورج لو كاش Georg Lukacs هذه الصلات أيضاً في كتابه «نظرية الرواية» . الترجمة الإنجليزية لـ انا بوستوك Anna Bostock (كمبردج ، ماساشوستس - مطبعة جامعة ماسا شوستس للتكنولوجيا - ١٩٧٠) ، خاصة الفصلين الثاني والثالث . كما يستكشف الموضوع ذاته إيان والت Ian Walt ، في كتابه «بزوغ الرواية» .

الرومانس : هي قصة شعرية أو نثرية من قصص القرون الوسطي قوامها الأسطورة أو الحب الشريف والمغامرات الفروسية .(المترجمة) .

موضوعها الأساسى ، وهو صراع الفرد مع قوى أكبر منه . ويتتبع جبرا ذلك من كتابات أسخيلوس حتى ديستويفسكى وفولكنر . ومن الملحمة تأخذ الرواية موضوعات مثل صدام الفرد مع المجتمع ، والخيانة ، والحسد ، والفروسية وما إلى ذلك . ومن الدراما تأخذ الحرص على تصوير الوضعيات والعواطف ، خاصة تجسيد شخصيات الأفراد عن طريق الحوار وهو يتتبع بدايات هذا النمط الأدبى من قصص الرومانس فى القرون الوسطى ، حيث تصوّر الفارس وهو يندفع ليقاوم قوى الشر . وبمرور الوقت ، ومع التحولات التى تحدث فى المجتمع يتحول مسرح الأحداث من القلعة والغابة إلى المجتمع والمدينة[١٢] . وبظهور الرومانسية رفعت الرواية لواء قضية حرية الفرد والعدالة الاجتماعية . كما أنه بظهور الطبقة الوسطى وطموحاتها فى تحقيق حياة أفضل ، وفى الحصول على المال والسلع المادية ، أعطت هذه المواضيع الرواية الواقعية نطاقاً واسعاً تصنِّف فيه بتفصيل مفعم بالحيوية صعود وانهيار العائلات ضمن الإطار الاجتماعى . وفى الآونة الأخيرة ، كما يضيف جبرا ، تحولت نقطة التركيز من تحرى أوضاع المجتمع وصراعاته إلى متاهة معقدة أخرى ، هى دواخل نفس الإنسان . وبدأ الروائيون يتحرَون أسرار ضمير الإنسان مستخدمين أساليب علم النفس الحديث على المستوى العلمى ، وأسلوب تيار الوعى والحوار الداخلى على المستوى الأدبى .

وهكذا تصبح الرواية ، كما يقول جال بارزون Jacques Barzun ، النمط الأدبى الذى أخذ يشن حرباً لا هوادة فيها على أمرين اثنين – ثقافتنا ، وما هو بطولى[١٣]. وقد اتخذت الرواية في عهد ما بعد الثورة الصناعية موضوع تنامي المدينة المعاصرة والتحولات الاجتماعية لدى الطبقة الوسطى موضوعاً رئيسياً لها . وبذا استطاعت

(١٢) يورد هاري ليفن Harry Levn الملاحظة ذاتها في كتابه «مضامين النقد» . (نيويورك – أثينيوم – ١٩٦٣) ص ٧١ ، حيث يقول : «لقد كانت الرواية أداة التعبير التى تعكس على أفضل وجه البروز المتزايد للطبقة الوسطى ، والتى كانت بالطبع الآلية الرئيسية للواقعية الأدبية .

(١٣) كما ورد في كتاب ليونيل تريلنغ Lionel Trilling : «الصدق والأصالة» (كمبردج ، ماساشوستس ، مطبعة جامعة هارفارد ١٩٧١) ص ٨٤ .

الرواية ، وقد امتلكت ذلك التنوع الغني من الإمكانيات السردية ، استطاعت أن تغطى مجالاً واسعاً من المواضيع البيداغوجية (التربوية) الإصلاحية الصرفة ، وحتى مواضيع التأمل الشخصى والخيال الجامح . وفى عهد ما بعد الفرويدية أدى الإدراك المتزايد للطبقات المختلفة للوعى بالعديد من الكتاب إلى استكشاف الأساليب الفنية ، التى تحاول أن تعكس الحالات الذهنية باعتبار تلك العملية شديدة التعقيد ، كما نفهمها الآن ، وهو منحى أدى إلي تجارب مرموقة في استخدام الصوت السردى ، بل أدى إلى درجة من الانزعاج من دور الراوى الحاضر دائماً ، والذى لا يوجد تبرير أو تفسير مقنع لوجوده الدائم . وتمثل تلك الأساليب مجرد عدد ضئيل من الاتجاهات الأسلوبية التى سادت فى الفن القصصى فى القرن العشرين ، والتى أدت بالتالى إلى الإحساس بالتجديد (Novelty) ، وإلى سعي هذا النمط الأدبى إلي التغيير المستمر . وتجدر الإشارة ، أولاً وقبل كل شيء ، إلى أن الرواية المعاصرة تشترك مع الأنماط الأدبية الأخرى فى تلك الخاصية الأساسية للفن المعاصر ، ألا وهى رفض تحكّم الأفكار المسبقة بأساليب التعبير الفنية وسيطرتها عليها ، وذلك فيما يخص الشكل ، أو الأسلوب المبتكر ، أو حتى فيما يخص أىّ مظهر من مظاهر العمل الإبداعى(١٤) . وكما أشرنا سالفاً ، فإن الموضوع الأساسى للرواية ، وهو التجديد المستمر ، يجعل هذا الموقف الجامد المتحجرّ موقفاً غير منطقى .

قبل انتقالنا لتقصى وضع الرواية فى العالم العربى يجدر بنا أن نناقش ، ولو باختصار ، قضية عملية تواجه كل من يحاول تقصى قضايا الفن القصصى العربى الحديث ، وهى قضية الغموض فى استخدام التعابير الفنية كتسميات لمختلف الأنماط الأدبية . ولا بد من الإشارة إلى أن هذا الغموض موجود فى اللغات الغربية أيضاً . وفى حين توجد فى اللغتين الفرنسية والألمانية تعابير متميزة فى أصولها اللفظية

(١٤) يعتبر الشاعر اللبناني – السوري أدونيس (علي أحمد سعيد) الداعية الأكثر شهرة في العالم العربي لمفهوم التجديد . ولقد تقصى في العديد من أعماله موضوع طبيعة الحداثة مثل : «زمن الشعر» (بيروت–دار العودة ١٩٧٢) .

(الإبتميولوجية) للأنماط القصصية الرئيسية الثلاثة ، حيث تطلق عليها بالفرنسية مسميات Novelle و Roman و Conte ، فقد استخدم فى اللغة الإنجليزية تعبير Novel للنمط الأكثر طولاً ، واستعير مسمى Novella لأقدم هذه الأنواع القصصية الثلاثة . وقد كان من النتائج السيئة لذلك أن الكثيرين من الكتاب يعتبرون النمط الثانى (Novella» مجرد نوع أقصر من النمط الأول (Novel) ، وليس نمطاً قصصياً متميزاً له تقاليده الأدبية الخاصة . والأكثر مدعاة للخلط والتشويش هو اختيار تعبير (Short story) للنمط الثالث (Conte) ، وهو تعبير مركب من اسم (Story) الذى يحدد نمطاً عاماً من الأدب السردى ، وصفةً تصف طول هذا النمط (Short) (أو افتقاره للطول) . وهكذا لجأت الكتابات النقدية التى تعالج موضوع القصة القصيرة والصادرة باللغة الإنجليزية نحو الاهتمام المبالغ فيه بالقضايا الهامشية وغير الهامة نسبياً ، مثل طول القصة والوقت اللازم لقراءتها[(١٥)] .

وحين نناقش هذه المسألة فيما يتعلق باللغة العربية ، فإن أول ما نلاحظه هو أن اللغة العربية لا تحوى كلمة عامة تقابل بالضبط تعبير (Fiction) باللغة الإنجليزية ككلمة تعبر عن وسيلة مختلفة فى النظر إلى العالم ومظاهره ، ولخلق عوالم جديدة مستقلة بذاتها فى الواقع ، عن طريق التلاعب بالكلمات وعن طريق التهكم والسخرية . غير أنه أمكن للعربية أن تبتدع تعابير فنية لتمييز كل من الأنماط القصصية المختلفة ، حيث انتهجت التعابير المستعملة تلك نهج اللغة الإنجليزية أيضاً بصفة عامة ، إذ اختارت تعبير «قصة قصيرة» مقابل «Short Story» ورواية مقابل «Novel» فى أغلب الأحيان . وقد استخدمت تعبير «فى أغلب الأحيان» هذا نظرا لأن عدداً قليلاً من الكتّاب فى العالم العربى يفضلون استخدام تعبير «قصة» كتسمية للروية ، علماً بأن كلمة «قصة» إنما تعبّر فى الأساس عن مجمل الأدب القصصى السردى ككل ، وهو ما

(١٥) ناقشت هذا الموضوع بالتفصيل فى مقالة بعنوان «الأنماط السردية وتسمياتها الفنية دراسة مقارنة» . فى مجلة الأدب العربى Jouranl of Arabic literature فى عددها الثالث الصادر فى تشرين الثانى / نوفمبر ١٩٩٢ ، ص ٢٠٨ - ٢١٤ (المؤلف) .

يطلق عليه بالإنجليزية تعبير «Story» أو «Narrative» . ومن المصادر التى إختارت استخدام المصطلح «قصة» الطبعة الثانية من الموسوعة الإسلامية (١٩٥٤ – وما بعدها) . وهذا الاختيار من جانب هيئة التحرير أدى بها بالتالى إلى عدم الإسهاب فى الحديث عن القصة القصيرة(١٦) .

لسنا نستهدف من إثارة هذا الموضوع الدعوة لاستخدام هذا التعبير أو ذاك بالطبع ؛ إذ إن المجتمعات العربية ستتوصل فى نهاية المطاف لتعابير معينة ، كما نفترض ، وذلك بحكم مسار تطوراللغة . ولكن هدفي من إثارة هذه المسألة هو الإشارة فقط إلى أن هناك قدراً معيناً من الغموض فى تحديد العناوين المستخدمة لمختلف الكتابات النقدية الخاصة بالأنماط القصصية المختلفة(١٧) . وتجدر الإشارة إلى أنه لا يوجد مسمّى متعارف عليه بالعربية يقابل «Novella» (باستثناء استعمال الكلمة نفسها معرّبة ، أى نوفيلا) . وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن النقد الأدبى فى القرن العشرين لا يحبذ استخدام نقد الأنماط الأدبية بهدف وضع قواعد افتراضية معينة لتلك الأنماط ، وبما أن نسبة كبيرة من الكتابات التى تدور حول «النوفيلا» كان الهدف منها وضع مثل هذه القواعد ، فلابد أن رد الفعل فى العالم العربى من هذه الزاوية يتسم بالارتياح ، إلا أن إحدى النتائج المترتبة على ذلك كانت إحداث نوع من التشويش وعدم الوضوح فيما يتعلق بتحديد النمط الأدبى لأعمال أدبية معينة . ولاشك أن هناك فى الأدب العربى قصصاً قصيرة يمكن تسميتها قصصاً قصيرة مطوّلة ، وكذلك روايات قصيرة . هذا ، وسوف أناقش أعمالاً من النوع الثانى ، ولكننى لن أناقش

(١٦) يقول الروائى المغربى أحمد المدينى : « لم يتم تصنيف الأنماط الأدبية الحديثة تصنيفاً واضحاً بعد . كما لم يتم التحقق منها» في كتابه «الأدب الحديث فى الشرقين الأدنى والأوسط بين عامي ١٨٥٠ و ١٩٧٠ كما بحثت هذه المسألة بشيء من التفصيل في المقالة المذكورة أعلاه «الأنماط السردية وتسمياتها» .

(١٧) يشير المؤلف هنا إلي أن الترجمة العربية للطبعة الأولى من هذا الكتاب استخدمت تعبير «الرواية» ، وكان عنوانها «الرواية العربية : مقدمة تاريخية ونقدية» . وقد صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت ، عام ١٩٨٦ .

القصص القصيرة المطولة[١٨] . أما الأعمال التى أعتبرها تتدرج تحت فئة النوفيلا ، فلن أتعرض لها (وإن كنت سأناقش روايات قصيرة) فى كتابى هذا . ومن هذه الأعمال كتابات مشهورة مثل «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى و«عرس الزين» للطيب صالح[١٩] .

إذا أخذنا بعين الاعتبار سمات الرواية كنمط أدبى بينّاها سالفاً ، وكذلك مسار تطورها المبكر فى العالم العربى ، فإننا سنتوصل للقول بأنها نمط أدبى مستورد بالنسبة للعالم العربى . ويعبّر شارلز فيال Charles Vial عن ذلك بصورة جليّة لا لبس فيها ؛ إذ يقول : «لا تدين القصة العربية المعاصرة بأى صورة من الصور لتقاليد الأدب العربى ، إذ لا علاقة لها بالأدب الشعبى الفلكلورى فى «ألف ليلة وليلة» ، ولا لحكايات الفروسية أو الأنماط السردية ، التى تندرج تحت اسم الأدب[٢٠]».

وبذا ، فإن تمثل هذا النمط الأدبى ضمن نطاق تلك البيئة شديدة التنوع ، والسائدة في مختلف الأصقاع والأقطار العربية ، إنما يمثل دراسة ساحرة فى كيفية انتقال الأنماط الأدبية من ثقافة إلي أخرى ، وكذلك في مواضع التوتر التى تنشأ عن المواجهة بين نمط أدبى حديث مستورد ، وبين الموروث الأدبى الماضى العظيم[٢١].

(١٨) في نيتي أن أكتب دراسة حول القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث في تاريخ لاحق . (المؤلف) .

(١٩) ناقشت وضع النوفيلا في الأدب العربي (والعملين المشار إليهما أعلاه في مقالة بعنوان «النوفيلا بالعربية : دراسة حول الأنماط القصصية» في مجلة الشرق الأوسط ١٨ ، العدد الرابع – (تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٨٦).

(٢٠) راجع مقالة شارلز فيال تحت عنوان : «القصة» في الموسوعة الإسلامية (لايدن : إي جي بريل ١٩٥٤) ، وكذلك كتاب شاكر مصطفي «القصة في سورية حتي الحرب العالمية الثانية» . (القاهرة – معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٥٧) ، ص ٤٤ .

(٢١) يشير إلي هذا التوتر الخلاّق يوسف عز الدين في كتابه : «الرواية في العراق : تطورها وأثر الفكر فيها» (القاهرة : معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٧٣) ص ١٢ ، وفيما يتعلق بتقصي تلك الصلات يقدم لنا جاك بيرك التحذير التالي : «إن نَسَبَ الإبداع وسلالته لا يسير في خط مستقيم ، ولا حاجة به لذلك . فتاريخ العبقرية الفنية وتنوعها يفترض مسبقاً وجود انقطاعات وتفاعلات ونقاط تقاطع غير متوقعة في السلالات . ولا يتوقع خطا مستقيماً متتابعاً بسيطاً» راجع «التعبير الثقافي في المجتمع العربي اليوم» (أوستن – مطبعة جامعة تكساس ،١٩٧٨) . وهذه المسألة هي الموضوع الرئيسي في فصل خاص في كتاب محسن جاسم الموسوي «الرواية العربية : النشأة والتحول» . (بيروت – دار الآداب ، ١٩٨٨) ص ١٢ ٣٩ .

ويمكن لروائى مثل عبد الرحمن منيف أن يعبر عن وجهات نظره فى هذه المشكلة بكل صراحة ووضوح ؛ إذ يقول : «إن الرواية العربية بلا تراث ، وبالتالى ، فإن أى روائى عربى معاصر لابدّ أن يبحث عن طريقة في التعبير دون دليل ، أو بأقل ما يمكن من الأدلة ، ولذلك فإنه معرّض إلى أن يقع فى بعض الأخطار وأن تكون لديه بعض النواقص»[٢٢] . وهذا الاستعداد للاعتراف بالدين إزاء الغرب فيما يتعلق بالرواية يعتبر عامة على أنه يوفر دافعاً إيجابياً فى مسار عملية الكتابة . ولقد كان تطور الحرفة الروائية متسارعاً بالضرورة ، اعترضته بدايات زائفة وطرق مسدودة ، بحيث وصف العديدون من الكتّاب هذا المسار على أنه محاولةٌ «للحاق بالركب» . وقد عبّر اثنان من أبرز الروائيين العرب عن هذه الصلات فى كتاباتهما ، وهما نجيب محفوظ الفائز بجائز نوبل للآداب عام ١٩٨٨ وجبرا إبراهيم جبرا[٢٣] .

كانت عملية «اللحاق بالركب» والتوترات الناشئة عن الصراع بين البحث عن طرق جديدة فى التعبير وبين الصلة مع الماضى ، كانت هذه المواضيع تظهر باستمرار فى مسار تطور الرواية العربية الحديثة ، وسنتقصى ذلك فى الفصلين التاليين . غير أنه يجدر بنا هنا ، فيما أعتقد ، أن نؤكد بأنه ما دام الفن القصصى العربى قد تمثل أفكاراً تنتمى لتقاليد عالمية تنحو باستمرار نحو التغيير المستمر بحكم طبيعتها فى حد ذاتها ، فإن العلاقة بين التقاليد الأدبية للطرفين ، والصلة فيما بين الحاضر والماضى فيما يتعلق بالأدب العربى بالذات ، هذان الأمران كانا أيضاً عرضة للتغير والتكيف المستمرين .

(٢٢) مقابلة مع عبد الرحمن منيف في مجلة المعرفة (عدد شباط/فبراير ١٩٧٦،ص١٩٣).

(٢٣) بالنسبة لمحفوظ ، راجع «المرايا» (القاهرة مكتبة مصر ، ١٩٧٤) ص ٦٦ ، ترجمها روجر آلن أيضاً إلى الإنجليزية (شيكاغو . المكتبة الإسلامية Bibiothica Islamica ١٩٧٧) ص ٤٢ . أما بالنسبة لجبرا ، فيمكن مراجعة مقالته : (الأدب العربي الحديث والغرب) مجلة الأدب العربي٢ (١٩٧١) ص ٧٦-٩١ ، و«ينابيع الرؤية» (بيروت – المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٩) ، ص ١٣٨ .

فى بداية عصر انبعاث الأدب العربى الحديث (أى عصر النهضة) كانت أنماط معينة من أنواع الرواية ، منها الرواية التاريخية والرومانتيكية ، أنماطاً جاهزة للتعبير عن المسائل المطروحة فى ذلك الحين ، مثل البحث عن «الجذور التاريخية» باعتبارها دعائم للمشاعر الوطنية المتنامية ، وأداة للكشف عن المشاكل التى يعانى منها المجتمع – خاصة وضع المرأة – وذلك كوسيلة للتعبير عن المثل الإصلاحية . ولقد كان من شأن الشعبية الهائلة لهذه الروايات المبكرة ، والتى ساعدت الصحافة الآخذة فى التنامى على انتشارها ، كان من شأن هذه الأنماط الروائية أن تقهر ، وبسرعة ملحوظة ، محاولات إحياء أساليب التعبير التقليدية النثرية للتعبير عن الهموم المعاصرة (بالمقارنة مع الوضعية المماثلة للشعر مثلاً) . كما رافقت وصول الرواية إلى مراحل النضج (وهو ما سنعالجه فى الفصل الثالث من هذا الكتاب) رافقتها تغيرات دراماتيكية داخل المجتمع الذى تخاطبه الرواية بالأساس ، وهى تغيرات تتعلق بنظرة تلك المجتمعات إزاء ذاتها ومواقفها من أجزاء العالم الأخرى (مثل مفهوم وجود عالم ثالث آخذ فى التنامى والظهور) ، علاوة على علاقة تلك المجتمعات بالماضى . وقد عكس عدد كبير من الأعمال القصصية ذلك الإحساس بالحرية الذى تلا حصول تلك البلدان على استقلالها ، كما عكس الإنجازات وخيبات الأمل التى تلت تلك الفترة . وأكدت النكسة المريعة لعام ١٩٦٧ ضرورة إعادة النظر فى الأسس التى يقوم عليها المجتمع العربى ، وإلى تقصى الجذور العميقة لتلك النكسة والسبل والحلول الممكنة لها .

ضمن هذا الإطار بالذات وجد بعض كتاب القصة إلهاماً لهم فى النصوص والهياكل الأدبية والأساليب السردية التى كانت سائدة فى الماضى . ونحس فى الواقع بأن الدائرة قد تكاملت حين نجد كتّاباً ، مثل : جمال الغيطانى وعبد الرحمن منيف ونجيب محفوظ ، يستخدمون نصوصاً وأساليب فنية مستنبطة من الكتابات النثرية العربية الكلاسيكية فى كتاباتهم فى الثمانينيات من هذا القرن . وبذا أصبحت الرواية ، كنمط أدبى ، أداة رئيسية من أدوات التعبير التى تأخذ مكانتها فى الحياة الأدبية

لمختلف أقطار الوطن العربى ، حيث أخذت تعكس حركة التغيير المستمرة فى تلك المجتمعات ، وتساهم فى إحداث تلك الحركة . وفى حين يختار بعض الكتّاب محاكاة التجارب الغربية فى كتابة القصة ، أو يختارون أن يشقوا طرقهم الخاصة بهم ، يرى آخرون إبداعاً وتجديداً في استرجاع أسماء ونصوص لأساليب فنية من الفترات الأدبية الكلاسيكية ، أى من تلك الأنماط الأدبية التى لا تعتبر ، ضمن إطار التسلسل التاريخى لنقل الأنماط الأدبية ، كما يشير إدوارد سعيد ، وبحق «سابقة لها بصورة رسمية وكسلالة نابعة منها ومفيدة لها ، مثل تلك الصلة المباشرة والمفيدة بين كتابات فيلدنغ وزدكنز مثلا»[٢٤] . وقد لانجد دليلاً يوضح بجلاء ذلك الاتجاه للتجديد لدى الروائيين العرب ، وذلك الإحساس بالرغبة في الاستشكاف والاستقلالية ، قد لانجد دليلاً أفضل من قول جون أبدايك John Updike معبراً عن انزعاجه لدور الراوى فى «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف ، حيث يقول : «لم يحقق عبد الرحمن منيف ، فيما يبدو لى ، درجة كافية من التأثر بالغرب بحيث ينتج لنا عملاً سردياً ، نشعر بأنه يشبه إلى حد كبير ما نطلق عليه اسم الرواية»[٢٥] . ومثل هذا القول يوحى بعدم الرغبة من جانب الناقد فى تقصى المسائل المتعلقة بانتقال الأنماط الأدبية فيما بين الثقافات المختلفة ، (وكذلك المواضيع الخاصة بالأفكار الضمنية التى تتعلق بسيطرة ثقافة ما على الثقافات الأخرى) ، وكذا دراسة الفن القصصى العربى المعاصر على أساس كونه مساهماً فى تطوير الفن القصصى العالمى ، وليس مجرد محاكاة وتقليد للاتجاهات الغربية فى كتابة القصة[٢٦] . وقد يشعر جون أبدايك بأن عبد الرحمن منيف لم يحقق درجة كافية

(٢٤) مقدمة بقلم أدوارد سعيد لرواية حليم بركات «أيام الغبار» . كما يناقش محسن قاسم الموسوى موضوع صلة تطور الرواية بالماضى فى كتابه «الرواية العربية» ص ١٣-٣٩ .

(٢٥) راجع مراجعة أبدايك لرواية «مدن الملح» فى مجلة نيويوركر ، عدد ١٧ تشرين الأول / أكتوبر ١٩٨٨ - ص١١٧ .

(٢٦) نود الإشارة هنا إلى قول نجيب محفوظ فى مقابلة له مع «باريس ريفيو» فى صيف عام ١٩٩٢ : «لقد استعرنا ، نحن الأدباء العرب ، المفهوم المعاصر للقصة القصيرة والرواية من الغرب ، ولكن هذين الفنين أصبحا دوليين فى أدبنا نحن » .

من التـأثر بالغرب . غير أنني أوثر القول بأن معالجة موضـوع راوى القصص الشعبية (أو ما يطلق عليه اسم الحكواتى) ، والذى يسرد الحكايات للناس الذين يتحلقون حول النار ، وتلك الإثارة للعواطف والانفعالات عن طريق استخدام الأسـاليب التقليدية للسرد ، كل هذه غدت ، على أيدى الأدباء العرب الحديثين ، مساهمات جديدة طازجة في تطور ذلك النمط الأدبى السردى الذى ينحو باستمرار نحو التجديد ، والذى نطلق عليه اسم الرواية .

غير أنه ، سواء أرغب الكتاب الغربيون فى الاعتراف بوجود تقاليد قصصية مكتوبة بالعربية أم لم يرغبوا ، فإنه لابدّ من التـأكيد بأن الرواية، كنمط أدبى ، قد بلغت درجة من الحيوية والقوة والتـأثير في الأقطار العربية لم تبلغها من قبل قط . ولقد شهدت العقود الأخيرة زيادة ملحوظة فى عدد الروايات المطبوعة بالعربية ، وفى عدد أساليب النشر ودور النشر . وهذه الزيادة فى فرص النشر هى المسؤولة إلي حد كبير عن ذلك التزايد فى عدد الأدباء الذين يكتبون الرواية بشكل خاص ، ويصحّ هذا بشكل خاص بالنسبة لعدد الكاتبات من النسـاء ، واللاتى نجحن فى ابتدا ع منظور جديد فى التقاليد القصصية ، وهكذا بلغ التنوع فى الرواية العربية أقصى مدى يبلغه حتى الآن ورغبتى فى وضـع هذا التطور فى إطاره التـاريخى والنقدى هو مـا سـأناقشه فى الفصول التالية ، بحيث أتتبع مسـار العملية ومدى تأثيرها على الرواية العربية ، ولعرض ذلك كمساهمة منى في الدراسات الخاصة بفن القصة العالمى .

الفصل الثانى

التطورات المبكرة لتقاليد الرواية العربية

تطور الرواية العربية المعاصرة هو نتاج عملية طويلة الأمد ، تسارعت خطاها فى بعض الأحيان ، وتعود جذورها إلى عصر النهضة ، وهو الاسم الذى يطلق على حقبة التحرك نحو الانبعاث الثقافي الذى بدأ جدياً فى القرن التاسع عشر ، وإن كانت بعض جذوره تعود إلى زمن أبعد من ذلك . وقد اختلفت ظواهر هذا الانبعاث ومساره وتأثيره باختلاف الأقطار العربية ، غير أن التطور فى هذا الاتجاه كان فى جميع تلك الأقطار نتيجة لبروز وتفاعل عاملين أساسيين أطلقت عليهما أسماء مختلفة : القديم والحديث ، التقليدى والمعاصر ، الكلاسيكيون والمحدثون .. إلخ ؛ إلا أننا نستطيع القول على وجه الخصوص بأنه كان نتيجة للمواجهة والالتقاء بين كل من الغرب بعلومه وثقافته من جهة ، وبين إعادة اكتشاف وإحياء التراث الكلاسيكى العظيم للثقافة العربية الإسلامية[١] ، من جهة أخرى .أما من الناحية الأدبية ، فقد أدت زيادة الصلات مع

(١) لابد لنا من الاعتراف بأن هنالك تفاوتاً كبيراً فيما لدينا من معلومات حول الفترة السابقة لظهور تأثير هاتين الثقافتين . فبينما يتوفر لنا قدر كبير من المعلومات حول العرب الذين زاروا الغرب ، وللظواهر الثقافية التي تأثروا بها ، فإن ما لدينا من معلومات عن الحقبة التي سبقت القرن التاسع عشر بالنسبة للثقافة العربية الإسلامية - أي الفترة الممتدة بين عامي ١٢٠٠ - ١٨٠٠ م - لم تكن ، للأسف ، موضع تقص كافٍ . وقد كان إبراهيم أبو لغد مصيباً حين أطلق علي دراسته للشخصيات الرئيسية في فترة الانبعاث في القرن التاسع عشر اسم «إعادة اكتشاف أوروبا من قبل العرب» (برينستون . مطبعة جامعة برينستون ، ١٩٦٢) . غير أن اللمحات القليلة التي لدينا عن الحياة الثقافية في العالم العربي في الفترة السابقة للقرن التاسع عشر . ومن أبرزها كتاب «الجذور الإسلامية للرأسمالية» لبيتر جران Peter =

الغرب وآدابه إلى ترجمة العديد من الكتابات القصصية الأوروبية إلى اللغة العربية ، ومن ثم اقتباس مثل هذه الأعمال ، وبعد ذلك تقليدها إلى أن ظهرت تقاليد عربية حديثة خاصة بالقصة العربية ، وقد أدى البحث في الإرث الأدبي للعصور الكلاسيكية إلى تذكير المختصين بنماذج من الأنماط النثرية الخاصة ، ولإعادة إحيائها كنماذج كلاسيكية جديدة . كما أصبح الصدام بين القديم والحديث مصدراً خصباً للتوتر والشقاق بين رجال الأدب ، وهو ما لم يكن يحدث لأول مرة .

يتألف الإرث الكلاسيكي للسرد القصصي العربي من أنماط مختلفة تشمل النوادر ، والصور القلمية الموجزة ، والحكايات ذات المغزى الأخلاقي ، وقصص الهروب العجيبة والأنماط المشابهة ، وقد جمعت هذه الأعمال في مجلدات تحت عناوين كثيرة التنوع بهدف توفير المتعة للفئات التي تستطيع القراءة (خاصة أصحاب السلطة) . غير أن هذه المجلدات وطريقة تنظيمها لم تكن لتوافق احتياجات الكتّاب الأوائل للقصة العربية الحديثة من حيث الأنماط المطلوبة . أما من المنظور الغربي فقد كان من المستغرب أن مصدراً هاماً من مصادر الإلهام القصصي ، وهي أعظم مجموعة قصصية في العالم ، أي «حكايات ألف ليلة وليلة» قد أهمل وبقي خارج الصورة ، وذلك خلال المراحل الأولى لتطور الرواية العربية على الأقل . ومن الجدير بنا أن نشير بدايةً إلى أن نسخ ألف ليلة وليلة كانت نادرة جداً ، في مصر على الأقل ، خلال المراحل الأولى لعصر النهضة ، كما يشير المستشرق البريطاني إدوارد لين Edward lane[٢] . ويمكن لنا أن نعزو هذه الندرة ، وكذلك قلة اهتمام رجال الأدب بهذه الحكايات إلى سبب عام : وهو أن حكايات ألف ليلة وليلة كانت مجموعة من الحكايات السردية التي

= Gran (أوستن : مطبعة جامعة تكساس ، ١٩٧٩) توضح مدي افتقارنا للمعلومات لدي محاولتنا تحليل طبيعة التغييرات التي حدثت في المراحل المبكرة من عصر النهضة .

(٢) إدوارد لين : «وصف لأساليب السلوك والعادات لدى المصريين في العصر الحاضر ». (لندن : إيفري مان . ١٩٥٤) ص ٤٢٠ .

تُروى شفاهاً . ويمكن للمرء أن يفترض بأن النسخ المكتوبة الموجودة لم يكن الهدف منها فى الواقع إلا تذكير الرواة أنفسهم بأحداث الحكايات ، وليست مجموعات يفترض أن يقرأها القراء على نطاق واسع (علماً بأن القرّاء لم يكونوا وفيرين نظراً للعدد المحدود ممن يتقنون القراءة والكتابة) . ولقد كان المجتمع عامة يعتبر حكايات ألف ليلة وليلة جزءاً من الثقافة الشعبية . علاوة على هذه المواقف ، بقيت هذه الحكايات التى نالت شهرة عالمية وكان لها تأثير عميق وطويل الأجل على الآداب الغربية ، بقيت محصورة فى نوع من العالم السفلى فى الأقطار العربية نظراً لذلك الموقف المتشدد من جانب المؤسسات اللغوية ، والتى تعطى وزناً وقيمة ثقافية هائلة للغة الثقافة «العليا» – خاصة للنصوص الدينية والأدبية – بينما تنكر بصورة تامة أى قيمة للتعبير باللهجات العامية (وهو أمر سنناقشه بالتفصيل فيما بعد) . ولم يبدأ رجال الأدب والنقاد العرب بالاهتمام بهذا النوع من الكتابات إلا بعد اتصالهم بعلماء الأدب الغربيين ، وكذلك بعد تطور تقاليد الدراسات الفلكلورية فى المؤسسات الأكاديمية فى منطقة الشرق الأوسط فى الآونة الأخيرة(٣) .

غير أنه كان هنالك نمط سردى لفت أنظار الطلائع المبكرة من الكتّاب : ألا وهو أدب المقامة . وكان أول من كتب هذا النوع من الأدب بديع الزمان الهمذاني

(٣) كانت الدراسة الرئيسية العربية الأولي هي تلك التي كتبتها الدكتورة سهير القلماوي بعنوان «ألف ليلة وليلة» (القاهرة – دار المعارف ، ١٩٦٦) والتي كانت في الأصل أطروحتها لنيل شهادة الدكتوراه من جامعة القاهرة (عام ١٩٣٩) ، وذلك تحت إشراف الدكتور طه حسين . وكان الدكتور طه حسين قد لمس اهتمام الغربيين بهذه الحكايات إبان استكمال دراسته في فرنسا . وقد أدت البحوث التي تلت ذلك حول السمات السردية لألف ليلة وليلة والاهتمام المتزايد من قبل الأدباء العرب المحدثين بالأساليب السردية الموجودة في هذه الحكايات إلي زيادة اهتمام الكتاب المبدعين والنقاد بهذه المجموعة العظيمة . راجع جبرا إبراهيم جبرا في «ينابيع الرؤية» (بيروت – المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٩) ص ٦٨ – ٧١ . وكذلك مقالة عباس خضر بعنوان : «المونولوج الداخلي في ألف ليلة وليلة» في مجلة العربي ، عدد أ ب / أغسطس ١٩٨٠) ص ١٢٠ - ١٢٢ . أما فيما يتعلق بالدراسات الصادرة باللغة الإنجليزية فيمكن مراجعة كتاب فريال غزولي «الليالي العربية - تحليل هيكلي» ، والصادر في عام ١٩٨٠ عن معهد القاهرة للدراسات الخاصة بالقيم الثقافية العربية ، وكذلك كتاب «الأساليب الفنية لرواية الحكايات في الليالي العربية» لديفيد بينولت David pinault (لايدن - إي جي بريل E.J.Brill، ١٩٩٢).

(٩٦٨-١٠٠٨) . كان الشكل الأساسى للمقامة يتألف من حكاية سردية عن حياة المشردين ، حيث يستغل الكاتب السلوك الغريب للراوى فى مقامات الهمذاني (وهو عيسي بن هشام) والمتشرد (وهو أبو الفتح الإسكندرانى) ، وذلك لتقديم تعليقات حول الأمور الاجتماعية والتنوير الأخلاقى ، عن طريق معان ضمنية معكوسة . كما استخدمت المقامة نوعاً من الحوار الذي يأخذ طابع السجع - وهو أسلوب يزخر به القرآن الكريم - ويستهدف استخدامه كأسلوب فني أرسيت قواعده منذ زمن بعيد ، إظهار المعرفة الواسعة وسعة الإطلاع في أساليب التعبير . وقد ظل هذا النوع الذى يعتمد المحسنات اللفظية سائداً لقرون عديدة سبقت عصر النهضة وذلك بفضل ما يتضمنه من براعة بلاغية في مواضيع شديدة التنوع والاختلاف . ولذا كان هذا الأسلوب النثري جاهزاً أكثر من غيره لاستعماله من قبل الكتّاب الأوائل بحيث عبروا فيه عن إحياء تلك الأمجاد الأدبية المتوارثة ، لاسيما في مجال اللغة والأسلوب ، إلي جانب معالجة المسائل الاجتماعية المطروحة في ذلك الحين(٤) .

هذا ، وسأستعرض فيما يلي باختصار الظروف الخاصة في كل من الأقطار العربية الرئيسية والتي واجهت تلك الاتجاهات الثقافية فى بداية عصر النهضة .

سوريا ولبنان

سنستخدم هنا اسمين منفصلين للمنطقة على أساس مقتضيات تاريخ القرن العشرين ، (إذ أصبح لبنان كياناً منفصلاً نتيجة لتسوية سياسية تم التوصل إليها فى عام ١٩٤٢) . ولم تكن تلك المنطقة من سورية والتى يطلق عليها اسم جبل لبنان وتخضع للإمبراطورية العثمانية ، لم تكن واضحة المعالم من الناحية الجغرافية ، ولكنها كانت تتبع إدارياً المنطقة التى تتخذ من دمشق مركزاً لها . وكان من السمات الواضحة

(٤) لتقصي موضوع تطور المقامة كنمط أدبي فيما بين القرنين الثالث عشر والثامن عشر ، يمكن مراجعة كتاب «أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة» لمحمد رشدي حسن (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤) .

لجبل لبنان هو وجود جاليات مسيحية فيه ، خاصة من الموارنة والأرثوذكس ، وبين هؤلاء بالذات يمكن تتبع أولى ملامح عصر النهضة . فقد كانت تلك الجاليات على اتصال بالغرب ، وخصوصاً روما وفرنسا أثناء الفترة التى أطلق عليها اسم عصر الانحطاط ، وهو اسم أشك من ناحيتى في صحته ، نظراً لندرة المعلومات المتوفرة لدينا حول أدب تلك الحقبة من الزمن والتى تعتبر القصص الشعبية التى أشرنا إليها سالفاً جانباً واحداً منها(٥) . أرسيت حينذاك على أية حال دعائم صلات وثيقة مع الكنسية الكاثوليكية فى روما ، وكانت من آثارها ، بشكل خاص ، الفرص التعليمية التى توفرت فى ذلك الوقت . ويرد فى هذا المجال اسم المطران «جير مانوس فرحات» (المتوفى عام ١٧٣٢) باعتباره أول من حاول بعث الاهتمام باللغة العربية ، حيث ألف أعمالاً متنوعة منها كتب فى الشعر وقواعد اللغة العربية . وقد تعزز هذا النشاط التبشيرى والتعليمى فى القرن التاسع عشر حين بدأ المبشرون البروتستانت بالوصول إلي سورية ، خاصة من الولايات المتحدة الأميركية . وقد كان مشروع ترجمة الإنجيل أحد سمات تلك الاتصالات الجديدة . وفى عام ١٨٦٦ أسست الكلية البروتستانتية السورية فى بيروت والتى لعبت ، تحت اسمها الجديد الذى عرفت به خلال الحقبة الحديثة وهو الجامعة الأميركية فى بيروت ، لعبت دوراً مرموقاً فى رعاية التعليم والثقافة فى المنطقة ، وفى العالم العربى عامة .

ساهمت حينذاك سلسلة كاملة من العائلات منها : البستانى واليازجى والشدياق والنقاش وغيرها ، فى حركة الانبعاث القومي وذلك عن طريق تنبيه العرب إلى الغنى الذى تتمتع به لغتهم وأدبهم . ويمكن الإشارة في هذا الصدد إلى بطرس البستانى (١٨١٩-١٨٨٣) والذى تأثر بالمبشر الأميركى كورنيرليوس فان دايك Cornelius

(٥) راجع مقال شكري فيصل والذي يحمل عنوان «عصر الانحطاط» في مجموعة المقالات التي نشرت من قبل «علي صالح واخرين» تحت عنوان «الأدب العربي في آثار الدارسين» (بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧١) ص ٢٩١ - ٣١١ .

Van Dyke وساعد فى ترجمة الإنجيل إلي العربية . كما كتب معجم «محيط المحيط» والجزء الأكبر من الموسوعة المعروفة باسم «دائرة المعارف » والتى كان عاكفاً على تأليفها لدى وفاته . أما ناصيف اليازجى (١٨٠٠-١٨٧١) فيعود إليه الفضل فى أنه كان فى طليعة من أعادوا دراسة الأعمال الأدبية العربية العظيمة المكتوبة فى الماضى كما قرأ مقامات الحريرى التى كتبت فى القرن الحادى عشر الميلادى ، وذلك فى الترجمة الفرنسية التى قامت بها سيلفستر دو ساكى Sylvester De Sacy ، وألهمته هذه القراءة كتابة مجموعة مقامات مماثلة أطلق عليها اسم «مَجْمَع البحرين» . كما تأثر أحمد فارس الشدياق إلى حد كبير بالتقاليد الكلاسيكية وبالاهتمام المتجدد بتاريخ اللغة العربية حين أقدم على تاليف كتابه «الساق على الساق فيما هو الفارياق» . وهذه التورية اللفظية والكلام المقفّى الوارد فى العنوان ، واللغة المعقدة التى استخدمها فى بعض فصول الكتاب توفر الدليل الأكيد على اهتمام الشدياق بنماذج النثر البلاغى المكتوب فى الماضى وتقليده لها ، بحيث إنه يشير فى مقدمة كتابه إلى أن هدفه هو كشف النقاب عن خصائص اللغة ونقائها(٦) . وفى الكتاب يقود «البطل» الحارث بن حذام الراوى فى رحلة تعتبر صدى واضحاً لتقاليد المقامة القديمة وتظهر معرفة المؤلف بأقطار حوض البحر الأبيض المتوسط وشمالى أوروبا ، خاصة إنجلترا . ويبدو عنصر السيرة الذاتية فى الكتاب ، حيث يظهر من العنوان وهو «فارياق» المشتق من المقطع الأول لاسمه (فارس» والمقطع الأخير من اسم العائلة (شدياق) ، وكذلك من اللهجة اللاذعة التى ينتقد بها رجال الدين ، وهذا يعكس حادثة قتل أخيه أسعد بناءً على أوامر من البطريرك المارونى بعد أن اعتنق هذا الشقيق المذهب البروتستانتى .

(٦) أحمد فارس الشدياق «الساق علي الساق فيما هو الفارياق» (باريس ١٨٥٥) راجع القصة في الأدب العربي في لبنان لمحمد يوسف نجم (بيروت : دار الثقافة ١٩٦٦) ٢٤٥ - ٢٤٩ .

كما نجد أصداءً مماثلة فى أعمال جبران خليل جبران وفرح أنطون ، وهذا ما سنناقشه لاحقاً[٧] .

بين التجارب المبكرة في مسار تطور الفن القصصى العربى المعاصر فى منطقة سورية ولبنان يجدر بنا أن نذكر أعمال فرنسيس مراش (١٨٣٦-١٨٧٣) وسليم البستانى (١٨٤٨-١٨٨٤) . أما الأول ، فرنيسيس مراش ، فقد ولد فى حلب فى عام ١٨٣٦ وسافر إلى باريس . غير أن سوء حالته الصحية أجبره على العودة إلى سورية ، حيث وافته المنية فى سن مبكرة . وقد نشر فى حلب فى عام ١٨٦٥ كتاباً تحت عنوان «غابة الحق» ، وهو عمل ينضح بالأفكار المثالية والفلسفية ، ويعتبر حكاية رمزية عن الحرية . ويحمل أحد كتبه اللاحقة عنواناً سجعياً وهو «درّ الصدَفْ فى غرائب الصُدَف» (بيروت ١٨٧٢) . ولا يهيئنا العنوان لمونتاج من المصادفات التى تحدث ضمن القصة فحسب ، بل يبيّن لنا أيضاً أن الكاتب يستخدم أنماط السرد القديمة أيضا[٨] . أما سليم البستانى ، وهو الابن الأكبر لبطرس البستانى ، فقد بدأ عملية ذات أهمية بالغة في اجتذاب جمهور القراء عن طريق كتابة سلسلة من القصص التاريخية ، والتى أخذ ينشرها فى دورية «الجنان» . وكانت تلك القصص تشمل حوادث من التاريخ الإسلامى إلي جانب الأسفار وقصص الحب والمغامرات ، بحيث تشمل التسلية والإرشاد معاً . واستطاعت أن تجتذب قطاعاً يزداد اتساعاً من جمهور القراء لهذا النوع الفرعى من الرواية . فرواية «الهيام فى بلاد الشام» مثلاً (١٨٧٠) تقع أحداثها فى وقت الفتح الإسلامى لبلاد الشام فى عام ٦٣٢م ، أى إثر وفاة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم[٩] .

(٧) راجع كتاب خليل حاوى ـ «جبران خليل جبران حلفيته وشخصيته وأعماله» (بيروت ـ الجامعة الأميركية فى بيروت - سلسلة الاستشراق رقم ٤١ - ١٩٦٣) ص ٤٢ .

(٨) راجع كتاب سيدَ حامد النسَاج ـ «بانوراما الرواية العربية» (بيروت ـ المركز العربى للثقافة والعالم ١٩٨٢) ص ١١٢ وكذلك متّي موسي ـ «أصول القصة العربية المعاصرة» (واشنطن ـ القارات الثلاث ، ١٩٨٣) ص ١٤٧-١٥٣ .

(٩) للمزيد من المعلومات حول سليم البستاني راجع محمد يوسف نجم في كتابه آنف الذكر (الملاحظة ٦ من من هذا الفصل) ، وكتاب «تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام من عام ١٨٧٠ - ١٩٦٧» (بغداد ـ مشورات وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٠) ص ٧٥-٨٠ ، وكتاب متي موسي «أصول القصة» (انظر الملاحظة «٨» في هذا الفصل) .

وتجدر الإشارة إلى أن نسبة كبيرة من الأعمال التى أشرنا إليها سالفاً والتى كتبها كتاب سوريون ولبنانيون كتبت وطبعت خارج بلادهم . والسبب الأساسى لذلك هو قيام حرب أهلية لفترة زمنية مطولة ، بدأت في الخمسينيات من القرن التاسع عشر وبلغت ذروتها في المذبحة التى تعرض لها عدد كبير من المسيحيين فى عام ١٨٦٠(١٠) . وحينذاك قرر عدد كبير من العائلات المسيحية مغادرة البلاد ، وذهب البعض منهم إلى مصر ، بينما توجه عدد آخر إلى مناطق أبعد إلى أوروبا والأميركيتين ، حيث كونوا جذوراً واحدة من أهم المدارس الأدبية العربية الحديثة ، وهى «أدب المهجر» .

ليس من المستغرب ، إذن ، أن تتباطأ حركة الانبعاث الثقافى فى سورية ولبنان بعض الشىء فى أعقاب تلك الهجرة . غير أن تلك الأحداث المأساوية لم تكن وحدها المسؤولة عن ذلك التباطؤ ، بل كانت هنالك عوامل أخرى ، منها أن المنطقة كانت تحت السيطرة المباشرة للحكومة العثمانية في استانبول ، وكان من الصعب توزيع أى مؤلفات بسبب الرقابة الشديدة المفروضة عليها والتى يصفها محمد كرد على فى مذكراته وصفاً دقيقاً ؛ إذ يقول : «وكان أشد ما يؤلمنى الرقابة الشديدة المفروضة ، والعراقيل التى كانت توضع أمام السماح بنشر أى شىء . ولم يكن هناك ما يتحكم بالرقابة إلا مزاج الرقيب .. ولكم عانيت من حذف الناشر لمقاطع كاملة من مقالاتى ، أو المقال برمته فى بعض الأحيان»(١١) .

العراق والخليج العربى

تقع دولة العراق إلى الشرق من سورية ، وفى بداية عصر النهضة كان هناك

(١٠) راجع كتاب ألبرت حوراني - «الفكر العربي في العهد الليبرالي» (لندن - مطبعة جامعة أكسفورد . ١٩٦٢) ص ٦١-٦٤ .

(١١) انظر ترجمة كتاب خليل طوطح (واشنطن : المجلس الأميركي للجمعيات العلمية) ١٩٥٤ ص ١٢ .

حاجز منيع ، هو صحراء بادية الشام ، يفصل العراق عن بقية الأقطار العربية التى كانت على اتصال بدول حوض البحر الأبيض المتوسط . وعلى أية حال ، كانت معظم صلات العراق من النواحي الدينية والثقافية والتجارية مع الدول المجاورة وهى إيران والخليج العربى والهند والشرق[١٢] . وقد أدت هذه العوامل ، سواء الجغرافية منها أو الأدبية ، إلى استمرار سيادة الأنماط التقليدية والمعايير النقدية فى الأدب ، كما تشير سلمى الخضراء الجيوشى في دراستها حول الشعر العربى الحديث[١٣] . كما أن المنطقة قسمت إلى ثلاث مقاطعات عثمانية ، وكانت الرقابة شديدة ، وتطبّق بحزم . وأسفار الشاعرين العراقيين الرصافى والزهاوى بحثاً عن عمل و/أو فرص للنشر توضح هذا الأمر بجلاء . وإذا أخذنا هذه الأمور بعين الاعتبار فقد لايكون من المستغرب أن نلاحظ بأن تطور فن القصة قد تأخر نسبياً فى العراق ، بالمقارنة مع الأقطار العربية الأخرى ، وذلك على الرغم من أن العراق كان مسرحاً للنشاط الشعرى والتجديد فى الأدب على مدى العصور الحديثة . وكما يشير يوسف عز الدين ، فقد كان تطور فن القصة فى العراق من ظواهر القرن العشرين[١٤] .

أما أقطار الجزيرة العربية فقد ظلت تعيش فى جوٍ لا تسوده الروح القبلية فحسب ، بل وكذلك الأجواء التقليدية الحازمة وذلك بحكم متطلبات الطقس الحار ، وبحكم كونها بلداناً صحراوية تسود فيها حياة البداوة . وكما كانت هذه المنطقة فى العهود الكلاسيكية القديمة ، فقد ظلت مستودعاً للأنماط القديمة فيما يتعلق بالتقاليد الثقافية العربية[١٥] .

(١٢) يجدر بنا أن نشير هنا إلي أن السندباد بدأ رحلته إلي الشرق الأقصي من ميناء البصرة في جنوب العراق

(١٣) راجع كتاب سلمي الخضراء الجيوسي : «اتجاهات وحركات الشعر العربي الحديث» (بلايدن – إي جي بريل E.J. Brill ١٩٧٧) ص ١ ٢٦ ويبدى الملاحظة نفسها يوسف عز الدين في «الرواية في العراق» ص ١٣ .

(١٤) نفس المرجع السابق ص ٤١ .

(١٥) راجع مثلاً أعمال ستيفن كيتون Steven C Caton . «نثري اليمن» (بيركلي مطبعة جامعة كاليفورنيا ١٩٩٠) وكذلك سعد عبد الله الصويان «الشعر النبطى» (بيركلى مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٨٥) .

ولكن العراق وأقطار الجزيرة العربية شهدت تحولات جذرية نتيجة لاكتشاف النفط ، وذلك خلال العقد الأول من القرن العشرين فى إيران ، وتلا ذلك العثور على أكبر مخزون للنفط فى العالم على الطرف الجنوبى للخليج العربى فى الثلاثينات من هذا القرن ، وبسرعة مذهلة وجدت تلك المنطقة التى كانت غارقة في أعمق أنماط الثقافة التقليدية المحافظة ، وجدت نفسها تنغمس في وضع تصبح فيه قبلة أنظار العالم نظراً لأنها تملك أكبر مخزون من أحد أهم المصادر حيويةً في هذا العصر . وقد كان تأثير هذا الانتقال على الثقافة المحلية بشكل عام ، وعلى سكانها الذين يعيشون حياة البداوة بشكل خاص ، هو الموضوع الذي تعالجه إحدى أكثر مشاريع الرواية التى صدرت بالعربية تشابكاً حتى الوقت الحاضر ، ألا وهى خماسية عبد الرحمن منيف التى تعتبر من الأعمال عظيمة الشأن والتى سنتطرق لها في الفصل الثالث من هذا الكتاب . وإلى جانب التحولات السياسية والاجتماعية الهائلة شهدت المنطقة حركة تعليمية تزداد اتساعاً وشمولاً . ولقد بدأت الصحف والمجلات ومحطات التلفزيون ، وكل بهارج المجتمعات المعاصرة تحدث تأثيرها على تلك المجتمعات في العقود الأخيرة ، وأدى ذلك بصورة تدريجية ، ولكنها حتمية ، إلي بروز سلسلة من أحدث التقاليد القصصية الآخذة بالتطور باستمرار ، والتى يمكن لنا أن نراها من منظور مثير مختلف عما تشهده بقية الأقطار العربية .

المغرب العربى

فى تلك الحقبة ، وهى حقبة الخمسينيات من هذا القرن ؛ حيث شهدت المنطقة أحداثاً زعزعتها ، أطلق الرئيس جمال عبد الناصر المشاعر العربية لدى الشعوب التى تقطن المنطقة الممتدة «من المحيط الأطلسى إلي الخليج العربى» . ويشار إلى القطاع الغربى من تلك المنطقة عامة باسم المغرب . وضمن إطار الجغرافية السياسية لأقطار شمال إفريقيا ، يظل هذا المسمّى غامضا بعض الشىء ، حيث يطلق أحيانا على كامل المنطقة الواقعة إلى الغرب من مصر ، كما يطلق بشكل خاص على المغرب الأقصى ، أو ما يسمى مراكش . وإذا كان العراق قد عانى من انفصاله عن المركز الجغرافى للعالم

العربى ، فإن الأمر يصحّ ، وبدرجة أكبر ، على المغرب والجزائر وتونس . ففى هذه المنطقة أيضاً سادت أنماط الثقافة التقليدية ولم تتأثر بحركات الانبعاث التى سادت في المشرق (الجزء الشرقى من العالم العربى) إلا فى القرن العشرين(١٦) . إلا أن هنالك عاملاً آخر كان له تأثيره العميق على طبيعة وتطور الأدب العربى فى هذا الجزء . ففى عام ١٨٣٠ ، بدأت فرنسا باستعمار الجزائر ، ولقد عكست حرب الثورة الدموية التى حدثت فى الجزائر بين عامى ١٩٥٤ - ١٩٦٢ (والتى يطلق عليها اسم حرب المليون شهيد) عكست المدى الذى نجح فيه الفرنسيون في التغلغل فى أعماق التركيبة الثقافية والاجتماعية للجزائر .

وفى عام ١٨٨١ ، أى قبل عام واحد من الاحتلال البريطانى لمصر ، احتلت فرنسا تونس وكانت حركة الانبعاث القومى قد بدأت هناك في مرحلة أبكر ، وهذا يعود إلى حد بعيد ، إلى أفكار وأعمال خير الدين باشا ، وأيضاً إلى تأثير المصلح الكبير محمد عبده فى مصر(١٧) . وقد استطاع التعليم الإسلامى أن يظل على قيد الحياة وأن يتعايش مع غزو الثقافة الفرنسية ، بحيث تمكن شاعر مثل أبى القاسم الشابى من البروز باعتباره أكثر الشعراء الرومانتيكيين اتقاداً وبلاغة . غير أن علينا أن نعترف بأن شخصيات مثل الشابى كانت نادرة فى تاريخ تطور الأدب الحديث فى المغرب العربى ، وهذا أمر مفهوم ومحتم فى ظل التأثير الجارف للثقافة الفرنسية والطبيعة المحافظة للتعليم الإسلامي .

ولابدّ من القول إن الانفصال الجغرافى لأقطار المغرب العربى ، وفرض نظام تعليمى فرنسى الطابع على تلك القطاعات من السكان التى تستطيع أن تتلقى التعليم ، قد تركا تأثيرهما علي دراسة النتاج الأدبى الصادر باللغة العربية فى تلك الأقطار ،

(١٦) راجع عبد الله كنعان . «أحاديث عن الأدب المغربي الحديث» . (الدار البيضاء -دار الثقافة - عام ١٩٨١) ص ١٧ - وكذلك كتاب سفيتوزار بانتوشيك Svetozar Pantucek . «الأدب الجزائري الحديث» (براغ . الدراسات الأكاديمية الاستشراقية - ١٩٦٩) ص ٢٨ .

(١٧) راجع ألبرت حوراني ص ٨٤ - ٩٤ .

بحيث إنه أهمل من قبل الباحثين والنقاد في الجزء الشرقي من العالم العربي ، وكذلك في البلدان الناطقة بالإنجليزية ، وهو أمر لابدلنا من الاعتراف به . غير أن زيادة فرص النشر في بلدان المغرب ، وتغير التحالفات العالمية والاتجاهات السياسية قد أديا ، إلي حد كبير ، إلى زيادة في الأعمال التي كتبها مؤلفون ونقاد من أقطار المغرب .

مصر

كان الالتقاء بالغرب تدريجيا في العديد من الأقطار العربية بحيث نحتاج لتقصيه تتبع حقبة طويلة من الزمن . غير أن الوضع مختلف بالنسبة لمصر ، إذ إن الالتقاء بين الشرق والغرب في هذه الحالة كان سريعاً ومفاجئاً إلى حدّه الأقصى . فحين غزا نابليون مصر في عام ١٧٩٨ وجد المصريون أنفسهم وجهاً لوجه أمام التقدم الأوروبي في مجالات التكنولوجيا والعلوم العسكرية وبعد هزيمة مصر وجدت نفسها في مواجهة غرائب الثقافة الأوروبية والمعرفة العلمية . وقد كانت الطبيعة الدقيقة لهذا اللقاء التاريخي بين الثقافتين ، وحدوث ذلك في تاريخ ملفت للنظر ، وهو نهاية قرن وبداية قرن جديد ، كان ذلك بمثابة هبة من السماء لأولئك الذين يختارون سرد حوادث التاريخ وكأنها سلسلة من الصراعات المتتالية بين قوى وأنظمة متصارعة ، وكذلك باعتبارها مسلسلاً تاريخياً مناسباً ، بدلاً من كونها تمثل عملية خفية تتم على مدى مطوّل من الزمن ، وتشمل قطاعات أخرى من المجتمع . وفي حين كان عام ١٧٩٨ يمثل تاريخاً واضح الأهمية بالنسبة لتاريخ مصر الحديث ، وبالتالي لبقية بلدان المنطقة ، فإن النموذج الذي يمثله بالنسبة لعملية التغيير الثقافي يعتبر نموذجا فريداً تماماً ؛ بحيث لا يمكننا تطبيقة على بقية أرجاء العالم العربي . وعلى الرغم من أن القوى التي شاركته في عملية النهضة قد تكون هي القوى نفسها بصورة أساسية في المنطقة ككل ، إلا أن تسلسل تطور النهضة ووقعها كان مختلفاً اختلافا بيناً بين قطر وآخر .

بعد انسحاب القوات الفرنسية استلم زمام الأمور فى مصر محمد على باشا ، وهو ضابط عثمانى من أصل ألبانى . ونظراً لإعجابه بفعالية الجيش الفرنسى قرر أن مصر بحاجة إلى جيش مدرّب علي نفس المنوال ، ولذا بدأ بإرسال بعثات من الشبان المصريين إلى إيطاليا أولاً ، ثم إلى فرنسا بعد ذلك منذ عشرينات القرن التاسع عشر . وتم اختيار رفاعة الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣)[١٨] ، لكى يرافق إحدى هذه البعثات إلى باريس كإمام للبعثة . وبعد إقامة فى فرنسا ، امتدت خمس سنوات كتب كتابه الشهير «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» ، يصف فيه طبيعة الحياة فى فرنسا ويتحدث عن الأزياء السائدة وأنواع الطعام ، كما يتطرّق إلى تكوين الحكومة والقوانين ، والكثير من المواضيع المتنوعة الأخرى . يعتبر هذا الكتاب أول نموذج من سلسلة من الكتب السردية التى يسجل فيها أولئك الذين زاروا أوروبا انطباعاتهم حولها . وقد ذكرنا سالفاً كتاب أحمد فارس الشدياق ، علماً بأن هذا الموضوع شكّل إطاراً لسلسلة من الروايات التى ظهرت فى القرن العشرين بقلم كتّاب معروفين مثل : توفيق الحكيم وطه حسين ويحيى حقى وسهيل إدريس والطيب صالح وعبد الرحمن منيف[١٩] .

لا تكمن أهمية الطهطاوى فقط فى تأليفه لهذا الكتاب الذى أثار اهتمام القراء المصريين بالمجتمع الأوروبى والأسس التى يقوم عليها ، بل وكذلك من زاويتين لهما أهمية كبرى فيما يتعلق بالتطور المبكر للرواية ، وهما الترجمة والصحافة . فقد عُيِّن

(١٨) للمزيد من المعلومات حول الطهطاوي راجع كتاب ، البرت حوراني «الفكر العربي» سالف الذكر ص ٦٧ - ٨٣ . وكتاب عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» (القاهرة . دار المعارف ، ١٩٦٣) ص ٥١ - ٦١ . وكتاب سعد الخادم «تاريخ الرواية المصرية نشوؤها وبداياتها الأولى» (إن بي فريدريكتون . نيويورك ١٩٨٠) ص ٦-٨ .

(١٩) راجع كتاب جورج طرابيشي «شرف وغرب رجولة وأنوثة» (بيروت دار الطليعة ، ١٩٧٧) وكذلك مقالة عيسي بلاطة «التلاقي بين الشرق والغرب موضوع تناولته الرواية العربية المعاصرة» فى مجلة «أدب الشرق الأوسط» ٢٠ ، العدد ١ (شتاء ١٩٧٦) ص ٤٤-٦٢ ، ومقالة «الرواية العربية تقييم للنمط الروائي» «مجلة الشرق الأوسط» د٢ ، عدد ٢ (أيار/مايو١٩٩٢) ٢٢٣-٢٤٠ .

مسؤولاً عن مدرسة جديدة هى مدرسة اللغات فى القاهرة في عام ١٨٣٦ . وخلال العقود التالية ترجم هو وتلامذته أعمالاً هامة من عيون الفكر الأوروبى لكل من فولتير ومونتسيكيو وفنيلون وكثيرين غيرهم[٢٠] . أضيفت إليها ببطء ، ولكن بتتابع ، أعمال أدبية هامة من ترجمة تلميذه محمد عثمان جلال خاصة (١٨٠٩-١٨٩٨) ، والذى لم يترجم أعمالاً أدبية فرنسية فحسب مثل أعمال موليير ، وأقاصيص لافونتان ، بل بدأ حركة تمثل وجهاً هاماً من وجوه تطوير تقاليد قصصية محلية ، وذلك عن طريق «تمصير»[٢١] هذه الأعمال وشخصياتها ، ممهداً بذلك السبيل أمام تقليدها فى البداية ، ومن ثمَّ البدء بتطوير نمط روائى أوّلى . ومع بدء هذه الحملة من الترجمة قد لا نستغرب أن تنقل إلي العربية فى مرحلة مبكرة ، وهي سبعينات وثمانينات القرن التاسع عشر ، أعمال هامة مثل كتابات ألكسندر دوماس الأب وجوليوس فيرن Verne Jules والتى لاقت استحساناً كبيراً . وتجدر الإشارة إلي أن اختيار هذه الأعمال للترجمة إلي اللغة العربية كان يوازيه اختيار مماثل للترجمة للغة التركية ، حيث ترجمت لها رواية «تيليماك» Telémaque في عام ١٨٥٩ ، ورواية «البؤساء» لفيكتور هوجو فى عام ١٨٦٢ ، ورواية «الكونت مونت كريستو» عام ١٨٧١ .

ساهم الطهطاوى مساهمة هامة كذلك فى حركة بروز الصحافة[٢٢] . فقد عُيِّن محرراً لصحيفة «الوقائع المصرية» التى أنشأها محمد على عام ١٨٢٣ . ومع أن هذه كانت الصحيفة الرسمية الناطقة باسم الحكومة ، غير أنها أرست كذلك أسس تقاليد

(٢٠) راجع كتاب ألبرت حوراني سالف الذكر ص ٧١ .

(٢١) يناقش أعمال الترجمة هذه بالتفصيل متي موسي في كتابه «أصول الفن القصصي العرب المعاصر» ، الفصل الأول والرابع . راجع أيضاً كتاب أحمد إيفين : «أصول وتطور الرواية التركية» (مينابوليس . المكتبة الإسلامية ، ١٩٨٣) ص ٤١-٤٩

(٢٢) راجع فيال : «لقصة» القسم الثاني . وكذلك بنتوشيك . «الأدب الجزائري المعاصر» . ٢٤ . وكتاب إلياس خوري «تجربة البحث عن أفق» (بيروت . مركز بحوث منظمة التحرير الفلسطينية ، ١٩٧٤) ص ١٢ .

كان لها أثرها البالغ فى مستقبل الصحافة المصرية . ويمكننا فى هذا النطاق تقصى أحد مظاهر الصلة مع الأحداث التى شهدتها سورية فى الخمسينات والستينات من القرن التاسع عشر والتى أشرنا إليها سابقاً ، حيث وفّرت مصر ملاذاً يتسم بالأمن وحرية التعبير لعدد كبير من المسيحيين السوريين الذين قدموا إلى مصر بعد قيام حرب أهلية فى بلادهم . وقد جلب هؤلاء معهم أبحاثهم الخاصة باللغة العربية وآدابها ، وكذلك تجاربهم الأولى فى كتابة القصة والدراما ، إلي جانب العديد من المجلات والدوريات ذات الطبيعة العلمية والثقافية .

لابد لنا هنا من الإشارة إلى الدور الهائل الذى لعبته الصحافة فى بعث الوعى الثقافى العربى فى جميع أرجاء العالم العربى في القرن الماضى . وقد بلغ ذلك الدور ذروته حين بدأت المشاعر الوطنية والمعارضة للسيطرة الأجنبية تعبّر عن نفسها . بل إن هذا فى حد ذاته أدى إلي تأسيس العديد من الصحف والتى لم تكن منبراً لمناقشة الآراء المتعلقة بالأمور القومية وأفكار الإصلاح الإسلامى فحسب ، بل أصبحت كذلك مجالاً لنشر الأعمال القصصية . وكانت هذه فى البداية عبارة عن ترجمات عن اللغات الأوروبية ، ثم ما لبثت أن شملت بالتدريج تجارب مبكرة مولفة باللغة العربية ، بل إن العديد من تلك الصحف كُرِّسَت لنشر الآداب المسلّية . وقد وفّرت جريدة الأهرام التى تأسست فى الإسكندرية عام ١٧٨٥ منبراً لنشر الآداب السردية ، وهى فى الواقع ما تزال تفعل ذلك حتى الآن . فقد دأبت الصحفة على نشر الروايات على شكل حلقات مسلسلة ، وأخذت تجتذب الكثير من القراء ، وكان من أول هذا النوع من القصص : «ذات الخدر» التى كتبها سعيد البستانى (توفى عام ١٩٠١) ، وهو أحد أفراد عائلة البستانى المعروفة باهتماماتها الأدبية . وقد نشر هذه القصة فى صحيفة الأهرام عام ١٨٨٤ ، وهى تحوى نفس تلك التعقيدات فى الحبكة والمصادفات المفرطة التى احتوت عليها كتابات فرنسيس مرّاش وسليم البستانى . وتجدر الإشارة إلي أن الصحافة فى البلدان العربية ما تزال حتى الآن تقوم بهذا الدور ، حيث تنشر تلك الأعمال القصصية

قبل أن تصدر فى هيئة كتاب . وقد تختلف فرص وإمكانيات النشر فى كل من طبيعتها ونطاقها بين بلد عربى وآخر ، علماً بأن نجيب محفوظ ، الفائز بجائزة نوبل للآداب ، ما يزال يستخدم الصفحات الأدبية للصحف والمجلات فى القاهرة لتقديم أعماله للقراء . وهذا أمر غير مستغرب إذ شهدته الآداب الأجنبية أيضاً ، كما يقول آر . جى . كوكس R.G. Coxe «نشر جانب كبير من الأدب الفيكتورى ، سواء أكان شعراً أم نثراً أم روايات ، فى الصحف والمجلات الدورية التى كانت بمثابة مستنبت يختضن الإنتاج الأدبى ..» ويضيف قائلاً : « وقد لعبت الدوريات أدواراً شديدة التنوع فى القرن التاسع عشر فى خلق الرأى العام وإبقائه حياً ونشطاً ومستعداً لتقبل الأعمال الأدبية ونقدها .. وعلى الصعيد العملى ، قامت الدوريات بوظيفة هامة فى توفير سوق مؤقت للأعمال الأدبية .. »[٢٣] .

ولابدّ من القول : إن مهنة الرواية ليست تلك المهنة التى تؤمن لصاحبها إمكانية كسب قوته من خلالها فى العالم العربى . وحتى نجيب محفوظ لم يتمكن من التفرغ للكتابة وحدها إلا بعد أن تقاعد من وظيفته الرسمية ، ولهذا السبب لعبت الصحافة العربية ، ومازال ، دوراً قيّماً فيما يتعلق بتطور فن الرواية ، وذلك بتقديمها الأعمال الروائية لجمهور واسع من القراء عن طريق نشرها فى حلقات مسلسلة أولاً ، وثانياً من عمل غير بعيد عن نطاق اهتماماتهم الأساسية . غير أن علينا أن نعترف بأن لذلك آثاره السلبية أيضاً ، إذ دأب من يحتلون تلك الوظائف من الأجيال الأكبر سناً من الأدباء فى بعض الأحيان ، أو كل الأحيان ، على المحاباة في علاقاتهم ، واستبعاد الأجيال الشابة وحجب فرص النشر عنها .

هذا الاتساع للتقاليد الصحفية وحاجتها لأسلوب واضح ودقيق في الكتابة ، بالإضافة إلي حركة الترجمة ، شجع على إعادة التفكير فى طبيعة اللغة المستخدمة فى

(٢٣) راجع آر جي كوكس R.G.coxe في «دليل بيليكان للأدب الإنجليزي» ، المجلد ٦ «من دبكنز إلى هاردي» (لندن . بيليكان بوكس ١٩٥٨ . ١٩٦٠ . ١٩٦٣) ص ١٩٨-٢٠٢ .

هذه الأنواع من الكتابات . هذه العناصر مجتمعة أدت إلى قيام نوع من الحوار الأدبى الجديد ، ووسائل فى التعبير ترضى جمهور القراء الاخذ فى الاتساع فيما يتعلق بقراءة القصص ، كما يلبّى ، قدر الإمكان ، التطلعات الثقافية للنقاد الأكثر تحفظاً .
وقد ساهم فى هذه الحركة الأدبية الكثيرون من الكتّاب ، كان أبرزهم مصطفى لطفى المنفلوطى (١٨٧٦-١٩٢٤) الذى استخدم بدوره الصحافة أيضاً لنشر سلسلة من المقالات والصور القلمية الموجزة التى تتناول مواضيع عديدة ، وقد ظهرت هذه المقالات فيما بعد فى كتابين هما «النظرات» و«العبرات» ، وعنوان الكتاب الثانى يدل على الطبيعة الرومانتيكية والعاطفية الشديدة لمحتوى هذين الكتابين . وفى «النظرات» ، تروى «الكأس الأولى» قصة رجل يسمح لنفسه بتناول كأس واحدة من النبيذ ، مما يؤدى بالتالى إلى تحطيم حياته برمتها . وقطعة أخرى «صدق وكذب» ، وتوضح فى عنوانها ذاته تصوير الكاتب للأمور باعتبارها سوداء أو بيضاء ، بحيث لايوجد إلا القليل من التدرج فى الألوان ، إن وجد . غير أنه ليس من الضرورى الاستطراد فى التركيز على هذه الأخطاء فقد هاجمها إبراهيم المازنى بالعنف المعروف عنه فى كتابه الناقد «الديوان» الذى نشره بالاشتراك مع عباس محمود العقاد[٢٤] . على أن كتابات المنفلوطى ظلت تلقى شعبية لدى المراهقين لعقود عديدة . وحين نتقصّى أمر هذه الكتابات من منظور تاريخى يتبين لنا أن أهم سمة فيها هى الطريقة التى يعبّر فيها المنفلوطى عن أفكاره التى كانت عبارة عن مزيج من الأفكار الإسلامية الحديثة ، ومن الوعى بالتراث الأدبى الكلاسيكى ومن العواطف المعادية للغرب ، وهو مزيج يعتبر نموذجاً يعبّر عن فترة أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، إبان كتابة المنفلوطى لهذه المقالات[٢٥] . وكان أسلوبه فيها مباشراً يأخذ فى كثير من الأحيان

(٦٤) عباس محمود العقاد وإبراهيم المازنى في كتاب «الديوان» (القاهرة : ١٩٢١) ص ١-٣٢ .

(٢٥) راجع كتاب H.R.A. gubb «دراسات حول حضارة الإسلام» تحرير ستانفورد جي شو ووليم بولك (لندن : روتليدج ، ١٩٦٢) ص ٢٥٨ - ٢٦٨ .

شكل صور قلمية ، أو رسالة تلقاها ، أو أقصوصة سمعها .. وقد قدمت هذه المقالات نوعاً جديداً من الأدب بسحر جمهور القراء المصريين ، وكتبت بأسلوب يسهل فهمه . وكذا ، وعلى الرغم من أن محتوى هذه المؤلفات يضعها ضمن نطاق الكتابات الرومانتيكية المبكرة دون أى جدال ، غير أن أسلوبها فى حد ذاته يمثل خطوة هامة على طريق تطوير تقاليد الرواية فى مصر.

* * *

هذا المسح الموجز للظروف التى أحاطت بعصر النهضة فى مختلف الأقطار الغربية يوضح أنه على الرغم من تماثل السمات الأساسية فى كل من هذه البلدان ، إلا أن أموراً تشمل العوامل التاريخية (الحرب الأهلية فى الخمسينات من القرن التاسع عشر وسياسات القوى الاستعمارية) ، وكذلك العوامل الجغرافية والسياسية (الرقابة مثلاً) وغيرها من العوامل وسياسات القوى الاستعمارية) ، وذلك العوامل الجغرافية والسياسية (الرقابة مثلاً) وغيرها من العوامل ، تضافرت جميعها لتجعل من مسار تطور الرواية مساراً يختلف من قطر لآخر من ناحية السرعة والتسلسل الزمنى وعلي أساس هذا المنظور يمكننا القول إن السياسية التعليمية المتنورة لمحمد علي باشا ، وتدفق المهاجرين السوريين علي مصر ، وتركيز البريطانيين على القضايا المالية والإدارية أكثر من تركيزهم على الثقافة والتعليم ، والموقع الجغرافى المتوسط فى وسط المنطقة العربية ، كل هذه العوامل ساهمت فى تبوء مصر موقعاً متميزاً كمركز رئيسى للنشاط الأدبى فى نهاية القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين . وكشاهد على ذلك يقول الكاتب العراقى جميل سعيد[٢٦] : «إن الكتّاب العراقيين قد لا يقبلون علي الإنتاج لأن إخوانهم المصريين والسوريين قد أخذوا عليهم الطريق ، حتى راح القراء العراقيون يفضلون قراءة الكتاب ، مهما كان موضوعه ، يكتبه كاتب مصرى ،

(٢٦) راجع كتاب « نظرات فى التيارات الأدبية الحديثة في العراق» لجميل سعيد (القاهرة : معهد الدراسات العربية العالية ، ١٩٥٤) ص ٧-٨ و ٢٥ .

علي الكتاب يكتبه كانت عراقى ، ويفضلون الكتاب يطبع فى مصر علي الكتاب يطبع فى العراق» . وهكذا ، فإننا باستعراضنا لبدايات التقاليد الروائية العربية ، واتخاذنا مصر كنقطة مركزية فيها فإننا سنتحدث عن التطور لبدايات التقاليد الروائية التى تجمع فى الحقيقة بين تقاليد مصر من ناحية ، وسورية ولبنان من ناحية أخرى .. أما فى بقية الأقطار العربية فقد اتبع تطور تقاليد الرواية مساراً مشابهاً ، مع أخذ الأوضاع المحلية التى شرحناها سابقاً بعين الاعتبار . والأمر الأهم من المنظور التاريخى للتسعينات من هذا القرن هو أنه من خلال ذلك المسار الذى يصفه جبرا إبراهيم جبراً بأن «انفجار الأغلال السريع» و«اللحاق بالركب» ، فإن هذه الفروق فى التسلسل التاريخى المبكر قد نجم عنها تنوع فى الأنماط الروائية ، وهو أمر متوقع ، بل ومرغوب فيه ، إذا أخذنا بعين الاعتبار المساحة الكبيرة التى يحتلها العالم العربى[٢٧] .

(٢٧) جبرا إبراهيم جبرا : «الأدب العربي الحديث» ص ٨١ .

جورجى زيدان والرواية التاريخية

روايات جورجى زيدان هى مثال رائع للبيئة المصرية التى وصفناها لتوّنا . وزيدان (١٨٦١-١٩١٤) مهاجر لبنانى قدم إلى مصر ؛ حيث أسس مجلة «الهلال» التى ما تزال تصدر حتى الآن . وشأن مجلة فرح أنطون «الجمعية» ومجلة يعقوب صروُف «المقتطف» ، كانت مجلة زيدان قناة رئيسية لنقل المعلومات عن التاريخ والعلوم فى الغرب . غير أن زيدان كان حريصاً فيما يبدو على إطلاع قرائه على السمات التاريخية للعرب والإسلام (كوسيلة لتشجيع وتبنى وعى ثقافى جديد) ، وفى الوقت نفسه على توفير أعمال روائية تؤمن المتعة للقراء ، شأن الروايات التاريخية الأكثر ميلودرامية فى أوروبا والتى كانت تنشر على حلقات فى الصحف . وعلى هذا الأساسى نشر سلسلة من الروايات التاريخية المشابهة بعض الشىء لروايات وولتر سكوت Walter Scot الإنجليزية ، والتى رفعت مستوى هذا النمط من الرواية إلى مستوى أعلى من حيث صقل الأسلوب وزيادة شعبيته ، علماً بأن بعض هذه القصص ما يزال يعاد طبعه حتى الآن(٢٨) . ويشير صبرى حافظ إلى أن اللجوء إلى التاريخ لم يكن بدافع حب القديم فحسب ، بل محاولة لإيقاظ إحساس القراء بالكبرياء الوطنى وتوفير عناصر الإلهام والقدوة لهم ويسهم فى سعيهم للوصول إلى تحديدٍ لهويتهم القومية بتذكيرهم بأمجادهم الماضية(٢٩) . وقد تجنب زيدان ذلك السيل من المصادفات والأعمال البطولية المبالغ فيها والتى غمرت روايات المغامرات التى كتبت فى سنوات سابقة والتى أشرنا إليها سالفاً باختصار ، واختار عدداً من الأحداث من التاريخ الإسلامى كحبكات لرواياته . فقصة «أرمانوسة

(٢٨) لتقييم أعمال جورجي زيدان راجع كتاب «تطور الرواية» لعبد المحسن طه بدر ص ٩٢-١٠٦ وكتاب توماس فيليب Thomas philip «جورجي زيدان حياته وفكره» (بريوت : معهد الاستشراق ١٩٧٩) وكتاب نجم ١٧٦-٢٠٧ و ٢٢٥،٢٢٦ وكتاب جي بروغمان J.Brugman «مقدمة لتاريخ الأدب المعاصر في مصر» (لايدن : إي جي بريل E.j.brill ١٩٨٤) ، ص ٢١٨-٢٢٤ ، وكتاب ساسون سوميخ «النغم المتدل» (لايدان إي . جي . بريل . ١٩٧٣) ص ٧ ، ومتي موسي «أصول القصة العربية الحديثة» ص ١٥٧-١٦٩ .

(٢٩) راجع صبري حافظ : «وضع الرواية العربية المعاصرة : بعض الانطباعات» ملحق استعراض الأعمال الأدبية ، المشهد الثقافى العربي (لندن : نمارا ، ١٩٨٢) ص ١١ .

المصرية» (١٨٩٦) تعالج موضوع الفتح العربى لمصر فى عام ٦٤٠م ، بينما تعالج رواية «الحجاج بن يوسف» (١٩٠٢) حياة حاكم العراق الشهير خلال فترة الخلافة الأموية . أما «شجرة الدر» (١٩١٤) فتتناول حياة تلك الملكة المشهورة التى حكمت مصر ، فى حين تمثل قصة «استعباد المماليك» (١٨٩٣) نموذجاً للأسلوب السردى الذى استخدمه جورجى زيدان ، وتدور أحداثها فى أيام محمد على بيك الكبير وتتناول قصة صراعه مع زوج ابنته ، محمد أبو الدهب (١٧٦٩ - ١٧٧٣) . تنتقل وقائع القصة بين مصر وسورية (التى كان الجيش المصرى قد احتلها) ، ويتم توفير اللون المحلى عن طريق المصائب التى تحلّ بعائلة سيد عبد الرحمن ، وهو تاجر ثرى يقع ضحية ابتزاز المماليك ، ويضطر للقتال مع الجيش المصرى لانقاذ ابنه حسن من مصير مماثل .. وضمن إطار الأحداث التاريخية التى تؤدى إلي هزيمة علي بيك على يد محمد أبو الدهب تخوض العائلة غمار سلسلة من المغامرات ومحاولات الهرب الغريبة من الموت والتخفى لكى يظهروا في نهاية القصة دون أن يصابوا بأية خدوش ، فى الوقت الذى يحتفل فيه أبو الدهب بانتصاره .

على الرغم من هذا الجمع بين التاريخ والإثارة الرومانتيكية الملفقة إلى جانب التأكيد علي الحدث ، يمكننا القول إن هذه الروايات كانت أفضل بكثير من بعض الأعمال المترجمة أو المقتبسة أو المكتوبة التى كانت تنشر على شكل حلقات ، وتحوى شيئاً من كل شيء (شأن بعض الأفلام الهندية الأخيرة) مثل القتل والمؤامرات والحب والقتال والأحداث السريعة . ومثل هذه الكتابات لم تساهم إلا مساهمة ضئيلة فى تطور الرواية ، بل إنها وصمتها فيما يبدو بنوع من الوصمة الاجتماعية . ويمكننا هنا أن نتبين الشبه مع التقاليد المسرحية فى ذلك الحين حيث نلاحظ أن الطبقة المثقفة لم تكن تستحسن مثل هذه الكتابات ، كما سيتضح لنا حين نستعرض أعمال محمد حسين هيكل .

اختار الناقد المصرى عبد المحسن طه بدر أن يصنّف هذه الروايات فى نمط

يتراوح بين التعليم والتسلية[30] . وفى حين قد تمثل هذه الأعمال قطعاً تلك الفترة الزمنية إذا ما نظرنا إليها من منظور استرجاعى فيما يتعلق بتطور فن القصة العربية ، فإننا لا نستطيع أن ننكر بأن هذه الأعمال لعبت دوراً مهماً جداً فى تنشئة جيل من قراء القصة العربية الحديثة. وقد ساهم أفراد من الجالية السورية – اللبنانية ، الذين استوطنوا مصر ولعبوا دوراً بارزاً فى توسيع نطاق الصحافة ، ساهم هؤلاء فى كتابة هذا النوع من القصص التى كان جانب كبير منها ينشر على حلقات فى الصحف ، وبواسطة دوريات مثل «الروايات الشهرية» نشر نيقولا حداد (المتوفى فى عام ١٩٥٤) عدداً من الروايات التى نالت شعبية واسعة ، مثل «حواء الجديدة» (١٩٠١) و «أسيرات الحب» و «فاتنة الإمبراطور» (١٩٢٢) ، وهى أعمال تمثل حلقة وصل بين ازدياد الشغف بالقصص المسلية ، وبين تقاليد قصصية تركز تركيزاً شديداً على الواقع الحاضر[31] . كما ساهم كل من يعقوب صرّوف (١٨٥٢–١٩٢٧) مؤسس مجلة «المقتطف» ، وفرح أنطون (١٨٧٤–١٩٢٢) مؤسس مجلس «الجمعية» ، وهو علمانى مشهور ، ساهما فى كتابة أدب الروايات التاريخية ، ورواية يعقوب صروف «أمير لبنان» (١٩٠٧) تعالج تاريخ وطنه الأصلى لبنان خلال فترة المعارك الدينية فى خمسينات وستينات القرن التاسع عشر ، فى حين تقع أحداث رواية فرح أنطون «أورشليم الجديدة» أو «فتح العرب بيت المقدس» (١٩٠٤) فى فترة الفتح العربى للقدس في القرن السابع الميلادى . أما أعمال يعقوب صرّوف وفرح أنطون الأخرى ، فهى تعالج الوضع الراهن . فروايتا صروف «فتاة مصر» (١٩٠٥) و «فتاة الفيوم» (١٩٠٨) تدوران فى وطنه الثانى ، مصر ، وسط الجالية القبطية فيها [32] . كما أن روايات فرح

(٣٠) انظر بدر : تطور الرواية ص ٩٣ .

(٣١) راجع نجم ، ص ١٢٣ – ١٢٩ و ٢١٢ – ٢١٩ وبروغمان Brugman ٢٢٨ – ٢٣١ وروتارد فيلاند Rotraud Wieland «صورة الأوروبي في القصة العربية والأدب المسرحي الحديث ، نصوص ودراسات بيروتية» ٢٣ (بيروت : معهد الاستشراق ، ١٩٨٠) ص ١٧١ – ١٨٥ .

(٣٢) فرح أنطون : هو من أقارب نيقولا حداد من ناحية النسب ، وللمزيد من التفصيلات حول أعماله يمكن الرجوع إلي كتاب دونالد م ريد Donald M. Reid «أوديسا فرح انطون» (مينا بوليس : المكتبة الإسلامية ، ١٩٧٥)=

أنطون الأخرى تعكس اتجاهات فن القصة إبان تلك الفترة ، بما فى ذلك الأمور الفلسفية : «العلم والدين والمال» (١٩٠٣) والتى تعالج موضوع الصراع بين العلم والدين ، وكذلك «حب حتى الموت» (١٨٩٩) و«الوحش ، الوحش الوحش» (١٩٠٣) واللتان تعالجان مشكلات المجتمع اللبنانى لدى مواجهته أفراد جاليات المهاجرين العائدين من أميركا .

لعبت روايات جورجى زيدان وغيره من كتاب الرواية التاريخية والفلسفية دوراً مؤكداً فى تنبيه جمهور القراء إلى الأنماط القصصية ، وفى نفس الوقت في استخدام حوار مستنبط من تاريخ المنطقة كوسيلة لإثارة وتعزيز الوعى القومى العربى الآخذ فى النمو . وكما يقول صبرى حافظ : «من المؤكد والطبيعى أن تكون الرواية التاريخية والقصة العاطفية ، بدعوتهما لتمييز الجمال الأخاذ لأرض الوطن والتعلق بها (مثل قصة زينب لهيكل) ، هما النمطان الرئيسيان اللذان سادا فى الفترة المبكرة من عمر الرواية»(٣٣) . غير أن الغرب نفسه والذى كان المصدر الذى أُخِذَت منه الرواية عن طريق الترجمة والتقليد ، هذا الغرب لم يتح للقصة العربية فرصة التمتع بفترة مطولة من التطور والتجريب بحيث تستطيع تطوير الاهتمام بالرواية وفهمها من قبل القراء . وكان من شأن الحرب العالمية الأولى وعواقبها أن تواجه العالم العربى بحقائق جديدة غير مستحبة ولا مستساغة . والتقاليد الثقافية نفسها التى ولدت منها الرواية أصبحت الآن ممثلة بقوى الانتداب التى كان لابد للقوى الوطنية من الوقوف في وجهها وتحديدها . وهكذا ، وعلى الرغم من أن تلك الأنماط من الرواية ظلت رائجة ، إلا أن الكتاب العرب وجدوا في مشكلات الوضع الراهن وفى التطلعات لمستقبل أفضل أرضاً خصبة يمكن أن يستمدوا منها قصصهم ، ولتحقيق هذا الهدف كان لابدّ من اللجوء

= وكذلك بدر «تطور الرواية» ٨٦٣-٨٦٨ ، ونجم ٩٣ - ١٠٠ و ٢٠٨ - ٢١١ ، وبروغمان ٢٢٤ - ٢٨١ ، وفيلاند « صورة الأوروبي» ٢١٤ - ٢١٧ .

(٣٣) راجع صبرى حافظ «وضع الرواية العربية المعاصرة» ص ١٧ .

إلى منظور جديد فيما يخص الهدف من كتابة الرواية ، وفيما يتعلق بتطوير المهارات الجديدة اللازمة لذلك .

محمد المويلحى ونقد المجتمع

بينما كان جورجى زيدان يختار مواضيعه من الماضى ، استخدم كتّاب آخرون أعمدة الصحف لنشر أعمال على حلقات يعلِّقون فيها علي المجتمع المعاصر والسياسات الراهنة وينتقدونها . وكانت مصر فى التسعينيات من القرن الماضى أرضاً خصبة لمثل هذا التقصى والتمحيص ، إذا أنه إثر ثورة عرابي عام ١٨٨٢ بكل ما أثارته من عواطف وطنية ، احتل البريطانيون مصر وكُلِّف اللورد كرومر بتنظيم ماليتها . وكانت مقاومة الاحتلال عامة شاملة ، ومتعددة الوجوه ، ومن أشهر من قاوموا الاحتلال حينذاك جمال الدين الأسد بادى (المعروف عامة بالأفغانى ، وقد عاش بين عامى ١٨٣٩ و ١٨٩٧) أثَّر الأفغانى وتلميذه المصرى «محمد عبده» (١٨٤٩ - ١٩٠٥) تأثيراً عميقاً جداً على جيل كامل من الشباب المصرى ، وكان من بين المتفقين من مريديه البعض من أشهر من شاركوا في حركة الإصلاح المصرية مثل قاسم أمين (١٨٦٥ - ١٩٠٧) والذى كتب مدافعاً عن قضية المرأة ، وحافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ١٩٣٢) الذى أطلق عليه اسم «شاعر النيل» ، ومصطفى كامل (١٨٧٤ - ١٩٠٨) وهو شخصية معروفة في نطاق تنامى العواطف الوطنية فى مصر ، ومحمد المويلحى (١٨٥٨ - ١٩٣٠)[٣٤] . وقد وفّرت الأجواء الثقافية وجو التوتر السياسى الذى ساد البلاد فى تلك الفترة ، وفَّرت للصحفى المصرى محمد المويلحى الكثير من المواضيع كي يعالجها بقلمه الساخر ، وظل ينشر هذه المواضيع تحت عنوان «فترة من الزمن» لمدة أربع سنوات متتالية (١٨٩٨-١٩٠٢) وذلك على صفحات صحيفة تملكها أسرته هي صحيفة «مصباح

(٣٤) يتناول روجر آلن بالتفصيل الجو الثقافي الذي كان سائداً في تلك الفترة في مقالة تحت عنوان « كتابات أعضاء حلقة نازلي» نشرها في مجلة «مركز البحوث الأمريكية في مصر» Jouranl of American Research (١٩٦٩-١٩٧٠) ص ٧٩-٨٥ .

الشـرق»[٣٥] . والراوى فى هذه المقـالات شـاب مصـرى أطلق عليـه اسم «عيـسى بن هشام» ، وهو الاسم الذى كان بديع الزمان الهمذانى قد استخدمـه قبل ذلك بقرون عدّة فى مقاماته الشهيرة . وبذا كان المويلحى يقوم بمحاولة متعمدة لإحياء التراث الماضى وتطبيقه علي الواقع الراهن ، كما كان يحاول عامداً انتـهاج أسلوب كلاسيكى جديد ، وهو أمر واضح كل الوضح من استخدامه لأسلوب السجع (أو النثر المقفّى) فى مقدمة كل مقالة من تلك المقالات . وبعد أن يستخدم السجع فى المقدمة ينتقل إلى أسلوب واضح وصقيل يذكرنا بأفضل الكتابات الكلاسيكية العربيـة ، متجنباً استخدام السجع بالطريقة التى استخدم فيها في العصور الوسطى حين أصبح أسلوباً مبالغاً فى بلاغته بحيث يستهدف إظهار البراعة اللفظية فقط[٣٦] .

يمثّل «حديث عيسى بن هشام» خطوة متقدمة جداً مقارنة بما سبقها من أنماط الأدب من زاوية واحدة على الأقل ، وهى أن الكاتب يركز فيه على المجتمع المصرى إبان فترة حياة المويلحى ، حيث ينتقد نقاط الضعف فيه بطريقة شديدة السخرية . يلتقى الراوى ، عيسى بن هشـام ، بأحمد باشا ، وهو وزير الحربية التركى فى عهد سابق (هو عهد محمد على) ، حيث ينهض هذا الباشا من قبره ، ويشتركان معاً في تقصى المشاكل العديدة والتناقضات والمفارقات السائدة فى حياة مصر ، وذلك بعد مرور خمسين سنة علي وفاة الباشا ، وهى السنوات التى شهدت كثيراً من أعمال التحديث والتأثر بالغرب ، بالإضافة إلي الاحتلال البريطانى لمصر . وفى المقالات الأولى يتم اعتقال الباشا لأنه

(٣٥) يتناول روجر ألن أيضاً التوجه السياسى لتلك الصحيفة ومضمون مقالاتها في مقالة نشرتها الموسوعة الإسلامية الإنسانية Humaniora Islamica جزء ٢ (١٩٧٤) . ص ١٣٩ – ١٨٠ . وتحمل المقالة عنوان : « مواد جديدة للمويلحي» .

(٣٦) يتناول روجر ألن هذا العمل بالتفصيل فى «فترة من الزمن» (ريدنغ : انجلترا ، جارنيت ، ١٩٩٢) ، ومن المصادر الأخرى التي تتناول الموضوع نفسه كتاب إبراهيم هواري «نقد المجتمع في = = حديث عيسى ابن هشام» (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١) وكتاب «أسرة المويلحي وأثرها في الأدب العربي الحديث» لأحمد يوسف رامتش (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠) .

تعارك مع صاحب حمار مزعج ، وبذلك تقدِّم المقالات للقراء فكرة أولية عن حالة الفوضى التى تعم نظام القضاء المصرى ، حيث تحاول كل من المحاكم الشرعية والمدنية (التى تحكم على أساس القانون الفرنسى) ، تحاولان تطبيق القانون فى ظل حكومة تسيِّرها بريطانيا ، وفى حلقات تالية تظهر شخصية العمدة وصاحباه «الخليع» و «التاجر» ، وتُستخدَم هذه الشخصيات بغرض مقارنة أساليب الحياة فى الريف مع تلك السائدة في المدينة الحديثة ، وتبيِّن الاختلاف والتضارب بين العمدة ، بقيمه ونوقه التقليديين ، وبين التقليعات الغربية التي يتبناها الخليع(٣٧) . ويتتالى حلقات هذه الحكايات وتطويرها (وعملية التطوير هذه ، شأن بعض أعمال شارلز ديكنز ، يمكن رؤيتها كاستجابة لردود فعل القراء) أصبح يطلق عليها اسم قصة عيسى بن هشام ، ولذا فليس من المستغرب أن يطلق المويلحى اسم «حديث عيسى بن هشام» على كتابه حين قرر أن ينشر تلك الحلقات فى عام ١٩٠٧ على هيئة كتاب أصبح واحداً من أبرز أعمال النثر الأدبى العرب . وقد لاقى الكتاب نجاحاً فورياً ، وصدر فى طبعته الثانية عام ١٩١٢ ، ثم فى طبعة ثالثة عام ١٩٢٣ . وفى عام ١٩٢٧ حاز الكتاب علي نوع من الاعتراف الرسمى حين أصبح مقرراً مدرسياً فى المدارس . ولكم هذا أدى فى الحقيقة ، كما يعتقد بعض المصريين ممن تحدثت إليهم ، أدى إلي موت شعبية الكتاب .

وكان هذا القرار مؤسفاً كذلك نظراً لحذف أجزاء من الكتاب ، كما ظهرت فى طبعاته الثلاث الأولى ، وكانت تلك الأجزاء المحذوفة تتضمن نقداً لاذعاً للأزهر وللعائلة المالكة ولسلوك محمد علي ذى السمات التركية ، وقد استبدلت الحلقات المحذوفة

(٣٧) شخصية العمدة هى إحدى الشخصيات التي يركز عليها الأدب المصري الحديث في توجيه نقده الاجتماعي ، خاصة في مسرحيات نجيب الريحاني (توفي عام ١٩٤٩) ، وهو يستخدم شخصية «كشكش بيه» المشهور بسذاجته ضمن مجتمع المدينة وكذلك استعداده للرشوة .. للمزيد من المعلومات راجع مقالة «نجيب الريحاني من التهريج إلي الكوميديا» : ل . أبو سيف في مجلة الأدب العربي ، Journal of Arabic Litrraure عدد ٤ (١٩٧٣) ص ١-١٧ . وقد ظل هذا الموضوع يعالج في مجمل كتابات كتاب القصة المصريين ، مثل توفيق الحكيم في كتابه المعروف «يوميات نائب فى الأرياف» (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف ، ١٩٣٧) ، وكذلك في رواية يوسف القعيد «الحرب في بر مصر» (بيروت : دار ابن رشد ، ١٩٧٨) .

بحلقات من «فترة من الزمن» تصف زيارة قام بها عيسي بن هشام (المويلحى) لمعرض أقيم فى باريس عام ١٨٩٩ . وهذه المقالات التى يطلق عليها الآن اسم «الرحلة الثانية» ، يمكن أن تكون مثلا آخر علي أدب الرحلات في أوروبا ، ولكنها تفتقر للسخرية اللاذعة التى تتصف بها الحلقات المكتوبة عن أحوال مصر .

حاول الكثيرون من النقاد إبراز «حديث عيسى بن هشام» على أنه عمل يمثل بداية الرواية المصرية ، غير أن أموراً عديدة تعترض هذه المحاولات . فلو اعتبرنا العمل رواية فهو رواية سيئة بكل المقاييس . وشأن أى عمل يكتب على حلقات ، وعلى مدى أربع سنوات ، فإن خيط القصة فيه مفتعل إلي حد كبير ، بل وغير مرئى في كثير من الأحيان . ولا يبذل الكاتب أى جهد للإبقاء علي الاستمرارية فى الحبكة ، اللهم إلا في الفصول الأولى التى شارك فيها «الباشا» بالحدث بصورة مكثفة ، وكذلك فى الفصول المتأخرة التى تظهر فيها شخصية «العمدة» الساذجة . كما يفتقر العمل تماماً لتجسيد الشخصيات وتطورها من خلال الحدث ، وهو منعدم كلّياً أيضاً .

غير أن كل هذه الآراء غير منصفة للمويلحى على الإطلاق نظراً لأنه لم يكن في نيته ، فى اعتقادى ، أن يكتب رواية ، أو أن يحوّل الحلقات التى كتبها كمقالات صحفية بحيث تأخذ شكل الرواية . وعلى الرغم من أن مستوى النقد الذى يتم من خلاله معالجة وضعية كل مجموعة من المجموعات البشرية يأخذ طابع الاستمرارية ، غير أن الفصول تبقى منفصلة عن بعضها البعض فى خصائصها ، بحيث لايوجد بين كل فصل وآخر إلا خيط واهٍ من الصلة ، باستثناء وجود الراوى ورفيقه ، وعلى هذا فإن العمل يشابه إلى حد كبير فى طابعه السردى مقامات الهمذانى التى استعار منها المويلحى شخصية الراوى (عيسى بن هشام) ، واستمد من هذا الاسم عنوان كتابه ، ومن الواضح أن المويلحى لم يكن يسعى لكتابة أدب التسلية الذى توفره روايات المغامرات التى أشرنا إليها سابقا ، كما أنه لم يكن من تلك النوعية من الناس ممن يقدّمون تنازلات لإرضاء الجمهور الشغوف بالقصص ذات الشعبية ، وهو جمهور كان يزداد

باضطراد . وحين نتذكر نقد المويلحى اللاذع لأحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) لمحاولاته إدخال أفكار جديدة تتعلق بالشعر فى أعماله الكاملة ، يمكننا حينذاك أن نقيس مدى رد فعله إزاء نوعية الأعمال القصصية التى كانت تزداد شعبية يوماً بعد يوم[(٣٨)] .

يلعب «حديث عيسى بن هشام» ، إذن ، دور الجسر ، إذ إن إعادة إحياء راوى الهمذانى ، واستخدام المويلحى المتألق لأسلوب السجع الذى كان يستخدم فى المقامات تذكرنا حتماً بأساليب النثر الكلاسيكى ، حيث يسعى الكاتب لإعادة إحياء التراث الثقافى الأدبى العربى بكل عظمته وبهائه . إلا أن علينا أن نعترف كذلك بإنه ، باستخدامه مصر المعاصرة ومشاكلها كمحور أساسى لعمله ، وبلجوئه للتحليل بأسلوب يتصف بالسخرية والدقة في التعبير فى آن معاً ، يمكن لنا القول بأن كتاب المويلحى يمثل نقلة رئيسية فى نقطة ارتكازه الرئيسية إذا ما قارناه بأعمال سابقة كانت في معظمها منسلخة كل الانسلاخ عن محيط الكاتب من ناحية الزمان أو المكان ، أو كليهما . وحين نأخذ في اعتبارنا الدور الرئيسى للرواية ، وهو تصوير عملية التغيير ، وخاصة التغيير الاجتماعى ، يمكننا القول إن «حديث عيسى بن هشام» يؤدى هذا الدور بالتحديد على الرغم من كونه نصاً كلاسيكياً نمطياً . فقد كان عمل المويلحى هو السلف الرئيسى لعمل قصصى يمكن اعتباره مَعْلمًا واضحاً على طريق تطور الرواية العربية ، وهو العمل الذى يمثل نقطة الانتقال من المرحلة الأولى – التى كانت تعتمد على الترجمة والتقليد والاقتباس – إلى المرحلة الثانية ، وهى مرحلة الإبداع والتجريب ، وهذا العمل هو زينب لمحمد حسين هيكل .

زينب لمحمد حسين هيكل

خضعت زينب لمحمد حسين هيكل لقدر كبير من الجدل وضعيتها كرواية وذلك منذ

(٣٨) راجع موضوع «الشعر والنقد الشعري في نهاية القرن الماضي» في كتاب «دراسات في الأدب العربي الحديث» لروجر آلن ، تحرير آر . سي أو ستل R.C. Ostle (وارمنستر Warminster . إنجلترا ، آريس وفيلبيس ١٩٧٥) ص ١-١٧

أن اعتبرها إش . إى . آر جيب H.A.R.Gibb وغيره أول رواية فعلية تكتب بالعربية(٣٩) . وكانت العبارة الأساسية التى تم إيرادها لتمييز رواية هيكل عن سابقاتها هو أنها «ذات جدارة أدبية» ، أو بتعبير عبد المحسن طه بدر «رواية فنية»(٤٠) وهناك من النقاد من يعتبر «زينب» خطوة أخرى على طريق ظهور الرواية الحقيقة . غير أن نقاداً آخرين وجدوا مؤخراً سمات روائية في عمل سبق زينب ، ويحمل هذا العمل عنوان «عذراء دونشواى» لمحمود طاهر حقى (١٩٠٧)(٤١) ، إذ يتناول شخصيات مصرية حقيقية فى بيئة مصرية معاصرة من ناحيتى الزمان والمكان ، وتروى الأحداث الحقيقة التى وقعت فى قرية دونشواى حين قُتِل جندى بريطانى كان يصطاد الحمام في القرية . وقد أجبرت سلطات الاحتلال البريطانية السلطات المحلية حينذاك على إصدار أحكام بالإعدام على عدد من سكان القرية ، وعلى تنفيذ هذه الأحكام أمام الملأ . وبذا ظلت وحشية هذا القرار محفورة في الوعى الجماعى المصرى منذ ذلك الحين قدمت قصة حقى مساهمة أخرى على طريق تطوير فن القصة تشمل بعض العناصر التى حددناها من قبل ، حيث يشارك حقى المويلحى اهتمامه بوصف البيئة المحلية وتحليل الوضع القائم في مصر حينذاك (علماً بأن العمل نشر فى الصحافة أيضاً ، شأن عمل المويلحى ، حيث نشره حقى فى صحيفته «المنبر») . كما يشترك مع الرواية التاريخية في سمة أخرى هى وجود قصة حب محلية فيها .

(٣٩) يتناول بيرغمان هذا الموضوع (ص ٢١٠-٢١١) ، وكذلك متى موسى فى «أصول القصة العربية الحديثة» (ص ١٤٧، ١٥٧) . أما رأي «جيب» Gibb فقد عبّر عنه في سلسلة مقالات حول الأدب العربي الحديث نشرت أولاً في نشرة «مدرسة الدراسات الشرقية» عام ١٩٩٣ ، ثم نشرها في «دراسات حول حضارة الإسلام» ص ٢٨٦-٣٠٢ .

(٤٠) حول «الجدارة الأدبية» راجع كتاب علي جاد «الشكل والتكنيك في الرواية المصرية» (لندن . إيثاكا ، ١٩٨٣) وكذلك كتاب عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية» ص ٣١٨ ، حيث يقول «رواية هيكل تمثل البداية الأولي والفعلية للرواية الفنية» .

(٤١) راجع كتاب روترو فيلاند Rotraud Wieland «صورة الأوروبي» ، ص ١٩٦ ، وإيكهاديم Elkhadem ص ٢٣ - ٢٦ ، وكذلك النسّاج ص ٢٣ - ٢٥ حيث يدعو إلي اعتبار عمل هيكل كمساهمة جوهرية في تطور فن الرواية .

حين نستعرض هذه الأمثلة من الأعمال وغيرها من أنماط قصصية أخرى كانت قد أخذت تظهر في مصر في ذلك الحين ، يجدر بنا أن نشير إلى أن من المفيد لنا ، والأكثر دقة في البحث ألا نرهق رواية زينب بوصفها بأنها أول مثل على نمط أدبي معيّن ، أو على سمة خاصة من سمات الرواية ، بل أن نعتبرها خطوة فائقة الأهمية على المسار المستمر لتطور الرواية . وقد لانقلل بأي شكل من الأشكال من شأن رواية هيكل في مسار تطور الأدب الحديث إن أشرنا إلى أننا قد نتوصل إلى منظور أكثر وضوحاً إذا ما وضعنا هذا العمل ضمن إطار أكثر اتساعاً من هذا النوع من الأدب[٤٢] .

نشرت زينب في مصر عام ١٩١٣ ، واتخذ الكاتب لنفسه اسماً مستعاراً هو «مصري فلاح» ، وذلك على الرغم من أن شخصية هيكل كانت معروفة للنقاد في ذلك الحين كما يشير حمدي سكوت[٤٣] . والسمة الأولى المميزة قد افتقرت لوجود خلفية واقعية ، فإن هيكل استطاع أن يضع القارىء على الفور في قلب قرية مصرية ، كما يتذكرها وهو بعيد عن أرض وطنه ، ثم يتابع وصف مظاهر الطبيعة – من حقول ، ومحاصيل زراعية ، وشروق الشمس وغروبها وما إلى ذلك ، وبتطويل شديد يصل إلى درجة الإرهاق . ولذا فإن العنوان الفرعي الذي وضعه للرواية ، وهو «مناظر وأخلاق ريفية» ، له ما يبرره . ولا بدّلنا من الاعتراف بأن الأثر الكلّي الذي تتركه الرواية لا يزيد عن كونه تأثيراً حسياً عاطفياً . وهذا يعود دون شك إلى إحساس الكاتب ، ابن الإقطاعي الثري ، بالحنين لأرض مصر إبّان فترة دراسته في الخارج .

بنيت الحبكة على نقطتي ارتكاز رئيستين هما : بطلة القصة ، زينب الفلاحة الجميلة التي تعمل في حقول والد بطل الرواية ، حامد ، وهو طالب يدرس في القاهرة ويعود خلال فترة الإجازة إلى بيت والديه في الريف ، علماً بأن هذه الشخصية تعكس

(٤٢) كما يشير بريغمان ص ٢١١ .

(٤٣) «الرواية المصرية واتجاهاتها الرئيسية» لحمدي سكوت (القاهرة مطبعة الجامعة الأميركية بالقاهرة ، ١٩٧١) ص ١٢ ، بل إن النسّاج يعزو سبب لجوء هيكل إلى اتخاذ اسم مستعار هو أنه لأهداف تتعلق بتسويق الرواية ،ص ٣٤ .

آراء وأفكار هيكل نفسه ، يلتقى هذان البطلان لفترة وجيزة فقط ، حيث إن زينب هى إحدى الفتيات اللاتى يغازلهن حامد ، وإن كانت هذه المداعبة لا ترمى إلى أى هدف ، وتبقى قصتاهما منفصلتين أساساً . فزينب لم تكن بالنسبة لحامد إلا مصدراً للسلوى حين يعلم أن ابنة عمه ، عزيزة ، التى كان قد أقام معها نوعاً من العلاقة الغرامية عن طريق تبادل الرسائل ، ستتزوج شخصاً آخر . وحين ينتابه اليأس من العثور على الحب الحقيقى يقرر في النهاية العودة إلي القاهرة ، ويرسل لوالديه رسالة تعجّ بأفكاره حول المجتمع ومشاكله ، ومنها آراء هيكل نفسه ؛ إذ يقول : «كانت أكبر أمانىّ من يوم فكرت فى الحب ، ومن ساعة عثرت على ابنة عمى أن أتزوج بها .. فلما رأيتها ورأيت إخفاقى فى أن أجد فرصة لأحادثها منفردَين أتى لنفسى ضيق شديد وصرت أشد حنقاً على الجمعية وعاداتها ممن ذاقوا ألم عقوباتها . فرفضت كل ما وضعت ونفيت كل ما أثبتت وجعلت فكرة الزواج (التى يتباهى بها الخلف عن سالفهم ويدعونها أحسن ما أظهرت على الأرض عقول بنى آدم) موضع النقد المرير ولا أنكر إلى اليوم أنى أعدها نقصاً خصوصاً على ما هى عليه ، وأعدَّ الزواج الذى لم يبن على الحب ويستمر مع الحب زواجاً خسيساً»(٤٤) .

هذا المقطع نموذج من نماذج عديدة توضح سمة اتّسمت بها الأعمال القصصية المبكرة والتى نلاحظها تكراراً في أعمال هيكل ، منها أسلوب الوعظ فيما يتعلق بالقضايا الاجتماعية . ويتم التعبير عن ذلك الوعظ بأسلوب الرسائل فى كثير من الأحيان . وعلاوة على كل ذلك نلاحظ بكل وضوح تلك المغالطة السيكولوجية حين يقدم حامد ، الطالب في القاهرة ، والذى أتيحت له فرصة الإطلاع على أعمال غريبة تعالج موضوع الحرية والعدالة ، مثل أعمال جون ستيوارت ميل وهيربرت سبنسر ، يقدم حامد على مناقشة قضية الزواج فى الريف المصرى ، وبلغة متعالية ، مع والديه اللذين عاشا طوال حياتهما فى أعماق الريف المصرى .

(٤٤) محمد حسين يهكل ، زينب (القاهرة : مكتبة نهضة مصر : ١٩٦٣) ص ٢٦٨ - ٢٦٩ . ترجم الرواية إلي الإنجليزية جون محمد جرينستيد (لندن : دار ف ١٩٨٩) .

غير أنه نظراً لأن الكتاب لا يحمل اسم حامد ، علينا أن نركز اهتمامنا على نقطة الارتكاز الثانية فى القصة ، وهى شخصية زينب . فهى أيضاً لم تستطع أن تتزوج من الشخص الذى تحب ، وهو إبراهيم الفلاح الفقير الذى يعمل معها في الحقل نظراً لأنه لا يستطيع تقديم المهر اللازم . ولذا تخضع لرغبة والديها وتتزوج من «حسن» الذى يمكنه تقديم المطلوب . وعلى الرغم من حبها لإبراهيم تبذل زينب كل ما فى وسعها لتكون زوجة وفية لحسن ، والذى يعاملها بكل رفق وحنان أيضاً . غير أن فقر إبراهيم يحول أيضاً دون تمكنه من دفع الرشوة المطلوبة للتهرب من الخدمة العسكرية ، كما يتمكن كثيرون غيره فيما يبدو ، ولذا يتم تجنيده وإرسالة للقتال فى السودان . وفي خاتمة قد نعتبرها رومانتيكية كلاسيكية ، تصاب زينب بالنحول والذبول بعد ذهاب حبيبها ، وتموت بالسل طالبة ، وهى تلفظ أنفاسها الأخيرة ، أن يدفن منديل إبراهيم معها . وكما سنرى في الفصل التالى ، لم تكن هذه هى المرة الأخيرة التي يلجأ فيها الروائيون العرب لمثل هذه الخاتمة لرواياتهم .

يبرز كل من حامد وزينب ، إذن ، كضحيتين للعادات الاجتماعية ، فكل منهما لا يستطيع الزواج ممن يحب . إضافة إلى ذلك فإن ابنة عم حامد ، عزيزة تتمتع بقدر أقل من حرية الحركة مما تتمتع به زينب نفهسا التى تستطيع التجول فى القرية والحقول دون حجاب ، كما يمكنها أن تتجاوب مع محاولات حامد لمغازلتها . وعلى الرغم من أن عزيزة تتميز بكونها متعلّمة إلا أن القصة تعمد إلى الإيحاء بأن تعليمها لاقيمة له ضمن تلك المعايير الاجتماعية . من الواضح أن حامد الذى ينطلق باسم هيكل قد اطّلع على أفكار بعض المصلحين مثل المصلح المعروف قاسم أمين وكتاباته حول حقوق المرأة والتى سبق لنا أن أشرنا إليها[٤٥] . ومن خلال البطلين الرئيسيين ، زينب وحامد ، ينتقد هيكل عادات المجتمع المصرى ، كما أن عزيزة وزينب ، وحامد وإبراهيم يمثلون جميعاً رموزاً تنطلق بوضعية الزواج فى مصر ، خاصة دور المرأة فيه .

(٤٥) راجع مقال شارلز سميث «الحب والعاطفة والطبقة الاجتماعية في الأدب القصصي لمحمد حسين هيكل» المجلة الأمريكية للأدب الاستشراقي ٩٩ عدد ٢ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٥١ .

فى هذا العمل الملىء بالوصف ، إلي جانب التواصل عن طريق الرسائل ، يبقي الحوار متفرقاً وقليلاً بعض الشيء ، إلا أن هيكل اقتفى فى ذلك أثر من سبقوه مثل عثمان جلال وعبد الله نديم ويعقوب صنّوع بتبنى اللهجة العامية واستخدامها فى الحوار . وإذا ما خرجنا عن موضوعنا الأساسى بعض الشيء ، يمكننا الإشارة إلي أن الكلمة المستخدمة لوصف اللغة العربية المكتوبة هى كلمة «الفصحى» ، وهى صفة بصيغة اسم تفضيل ، مشتقة من الفعل الذى يعنى «أن تكون بليغاً» وأن تستعمل العربية بالصورة الصحيحة . أما اللغة المحلّية فيطلق عليها تعبير «العامية» . ويعبّر الأديب المصرى الكبير طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) عن موقف الطبقة المتقفة من العامية بقوله : «إننى أعارض وسأظل أعارض دون هوادة أولئك الذين يعتبرون العامية أداة ملائمة للتفاهم المشترك وكسبيل لتحقيق مختلف أهداف حياتنا الثقافية .. فالعامية تفتقر إلي الصفات التى تجعل منها أهلاً لأن تسمى لغة ، وإننى أعتبرها لهجة تم إفسادها من جوانب عديدة . وقد تختفى العامية ولم تعد موجودة كما كانت باندماجها باللغة الكلاسيكية إذا بدّلنا ، من ناحية الجهد اللازم لرفع المستوى الثقافى للناس ولتبسيط وإصلاح اللغة العربية الكلاسيكية من ناحية أخرى ، لنصل إلى نقطة مشتركة[٤٦] .

تباينت المواقف الثقافية من هذه القضية تبايناً كبيراً خلال هذا القرن – وقد كان من العوامل المؤثرة في هذه المواقف عوامل الشد والجذب للمشاعر الوطنية القطرية والقومية ، وكذلك إعادة إحياء الأفكار الإسلامية . واحتدم النقاش بشدّة حول هذه القضية ، مشعلاً الكثير من النار دون النور . وقد تركز النقاش بصورة خاصة بالطبع فى مجال المسرح . وبالرغم من أن تواصل الكاتب مع المتلقى عن طريق الرواية لا يتم عن طريق الأذن ، غير أن مسألة استخدام العامية فى الحوار فى مختلف الأنماط الأدبية كانت محل اقتتال حاد . ومع أن غالبية الكتّاب المبدعين تصرفوا بالطريقة التى

(٤٦) «مستقبل الثقافة في مصر» لطه حسين .

اعتبروها مناسبة لهم تاركين الجدل للنقاد ، إلا أنه مع تطور الرواية كان على كل واحد من الكتّاب أن يتوصل إلى قرار واعٍ حول اللغة التى سيستعملها في أعماله ، وحول كيفية تبرير اختياره هذا إذا أصبح كاتباً مشهوراً . وإذا كان هنالك من يعتبر وجهات نظر طه حسين فى هذا الصدد إنما تعبّر عن مرحلة مبكرة جداً ، فيمكننا أن نورد رأى نجيب محفوظ حول نفس الموضوع ؛ حيث يقول : «العامية هى أحد الأمراض التى ابتلى بها الشعب والتى لابدله من التخلص منها وهو يحقق التقدم ، والعامية فى رأيى إحدى الآفات في مجتمعنا ، تماماً مثل الجهل والفقر والمرض»(٤٧) . وضمن نطلق تحاره قيم ثقافيه ودينية محددة يعتبر تبنى هيكل للهجة العامية كوسيلة تعبير عن التواصل الواقعى في الفن القصصى ، يعتبر هذا الأمر ذا أهمية تاريخية بالغة .

وإذا ما عدنا لدراسة قيمة «زينب» فيما يتعلق بتطور فن الرواية العربية ، فإننا نلاحظ بأنها تُعطى عادة مكانة مهمة فى هذا النطاق نظراً لأنها تصوّر الحياة فى الريف المصرى وشخصيات مصرية من سكان هذا الريف . غير أنه يبدو من الصعب تبرير الادعاء القائل بأن من الممكن اعتبارها رواية «واقعية» بأى مقياس من المقاييس . وعلى الرغم من دفاع الكاتب الواضح عن وجهات نظر قاسم أمين بشأن وضع المرأة فى المجتمع ، إلا أن مناقشة هذه القضايا ضمن الرواية لا يتجاوز كونه مجرد غطاء من الوعظ يغلِّف ، وعلى نحو غير ملائم ، تلك الصورة المثالية للريف المصرى التى يغمرها حنين مثقف مصرى من موقع إقامته فى فرنسا حيث كان يتلقى دراسته . والآراء التى تصدر عن الشخصيات إنما تمثل تطلعات أكثر مما تمثل حقائق واقعية ، وبذلك يمكن وصف العمل بأنه غير طبيعى من النواحى التاريخية . وعلى الرغم من أن زينب تمثل مَعْلَمًا من معالم فن القصة العربية ، فإن الفجوة الزمنية التى تفصلها عن أمثلة أخرى ظهرت لاحقاً في نطاق القصة إنما يؤكد الانفصال الأساسى فى تلك الحقبة بين اللحظة التاريخية الفعلية القائمة ضمن المجتمع حينذاك وبين ما يسعى إليه فن القصة

(٤٧) راجع كتاب فؤاد دوارة : «عشرة أدباء يتحدثون» (القاهرة : دار الهلال) عام ١٩٦٥ .

الاجتماعية الواقعية التى تتطلَع قصة «زينب» لتحقيقه .

التطورات في مصر بعد زينب

١٩١٣ - ١٩٣٩

كانت زينب محل دراسة ومراجعة لدى ظهورها ، إلا أنها لم تثر اهتماماً زائداً يدفع لكتابة أعمال قصصية تعالج حقائق الحاضر ، وباستثناء «ثريا» التى كتبا عيسى عبيد (توفى عام ١٩٢٣) ، وهى قصة قصيرة تركز كل التركيز ، شأن رواية هيكل ، على قصة حب فاشلة(٤٨) ، كان لابدّ من الانتظار حتى ثلاثينات القرن العشرين حين ظهرت تجارب قصصية طويلة أخرى .

أحد الأنماط الأدبية التى ازدهرت في تلك الفترة القصة القصيرة التى كانت تتواءم مع الصحافة كوسيلة للنشر ، هذا إلى جانب قدرة القصة القصيرة الفريد على التعامل مع قطاعات أصغر من دوائر الحياة في المجتمع وذلك باستخدام تفاصيل مكثفة وباللجوء إلى التلميح والمعانى الضمنية في كثير من الأحيان . ولقد أشار بعض النقاد إلى أن رغبة بعض الكتّاب في التركيز على القصة القصيرة هى السبب الكامن وراء تلك الفجوة الزمنية التى فصلت بين نشر رواية زينب وبين ظهور ذلك الحشد من الروايات ، فى ثلاثينات القرن العشرين . كما أن هنالك وجهة نظر تقول إن كتابة القصة القصيرة كانت بمثابة نوع من التدريب للروائيين المبتدئين ، وهو ادعاء يرفضه بعنف كتّاب القصة القصيرة(٤٩) . وحين نستعرض فى الواقع أولئك الكتاب الذين

(٤٨) راجع كتاب بدر «تطور الرواية» ص ٢٣٣ - ٢٥٨ ، وكذلك بروغمان ص ٢٤٦ - ٢٤٧ ، وكتاب علي جاد «الشكل والتكنيك» ص ٢٧-٢٨ وص ١٠٧-١٠٨ .

(٤٩) راجع مقالة سوزان فيرجيبسون : «ظهور القصة القصيرة كنمط أدبى رفيع» فى كتاب «القصة القصيرة علي مفترق الطرق» تحرير سوزان لوهافر Susan Luhafer وجو ايلين كلاري Jo Ellyn Clarey (بيتون روج : جامعة ولاية لويزيانا ١٩٨٩) ص ١٧٩ . ويقول إش إى بيتس H.E,Bates «كون القصة القصيرة قصيرة لا يعني أنها أسهل في كتابتها من الرواية التي تفوقها طولاً بعشرة أو عشرين أو ثلاثين ضعفاً ، بل العكس هو الصحيح في واقع الأمر» وذلك في كتابه «القصة القصيرة الحديثة من عام ١٨٠٩-١٩٥٢» (لندن روبرت هيل ١٩٨٨) ص ٢ .

تحولوا إلى الرواية فى الثلاثينات من هذا القرن مثل إبراهيم المازنى وعباس محمود العقاد وتوفيق الحكيم ، يتضح لنا بأن مجموعة أخرى من العوامل الاجتماعية والثقافية تكمن وراء عدم ظهور الرواية ، وشعبية القصة القصيرة هو أحد تلك العوامل . فلم تتوفر مثلاً أمام الكثيرين من الكتّاب الفرصة التى وفرها وضع محمد حسين هيكل الاجتماعى ، أى إمكانية السفر إلى الخارج والدراسة فى بلد يمتلك ثقافة أجنبية وإنتاجاً أدبياً مختلفاً بحيث أتيحت له الفرصة لرؤية وطنه من منظور جديد . والأهم من كل ذلك العثور على منفذ يتولى نشر عمل قصصى رائد مثل «زينب» . وعلى الرغم من أن الصحافة التى كانت آخذة فى الظهور وفرت الفرصة لظهور نوع معين من الروايات ، كما سبق لنا وأن أشرنا ، إلا أن الطبيعة الخاصة للصحف والمجلات كمطبوعات سريعة الزوال ، والوقت اللازم لخلق عمل أدبى مثل الرواية - هذا إلى جانب المهارات الكتابية وسعة الخيال اللذين يتطلبهما هذا النوع من الكتابة - كل هذه الأمور هى بمثابة عوائق هائلة تقف فى وجه الكُتّاب الشبّان الذين يطمحون لكتابة الرواية ، إلي جانب اضطرارهم للقيام بذلك كنشاط فرعى يمارسونه فى أوقات الفراغ فقط . (ويجدر بنا أن نشير هنا إلى نجيب محفوظ نفسه ، كتب معظم أعماله الروائية الرئيسية كنشاط جانبى إضافى إلى أن تقاعد من عمله الرسمى) . ومن المهم أن نلفت الانتباه إلى أن أحد القطاعات من الناس التى كانت تمتلك القدر الكافى من أوقات الفراغ ، سواء ككتاب أو قراء ، هو قطاع النساء . والظروف التى يصورها محمد حسين هيكل فى رواية «زينب» تعكس وضعية اجتماعية من شأنها أن تمنع وصول الإنتاج الأدبى لهذا القطاع إلى الغالبية العظمى من جمهور القراء . غير أن المحاولات التى بدأ الباحثون في التركيز عليها فى الآونة الأخيرة لتقصى هذا الجانب الخفى لفن القصة فيما يخصّ المبدعات والقارئات من النساء على حدٍ سواء ، إنما يشير بوضوح إلى ضرورة إعادة دراسة تاريخ فن القصة العربية وتركيز الضوء عليه من منظور مختلف(٥٠) .

(٥٠) يمكن الرجوع إلي كتاب مارغو بدران ومريم كوك «فتح البوابات : قرن من الكتابة النسائية العربية» (بلومنغتون ، مطبعة جامعة إنديانا ، ١٩٩٠) حيث يعطي لمحة عن هذا الموضوع والمنظور الخاص الذي يوفره .

أما العمل الأدبى الذى ساهم مساهمة كبيرة فى تطوير فن النثر الأدبى فقد نشر فى العشرينات من القرن العشرين ، وكان واحداً من أكثر كتب الأدب العربى الحديث التي لاقت إعجاباً ، ألا وهو «الأيام» لطه حسين ، والكتاب هو السيرة الذاتية لطه حسين ، وقد نشرها في حلقات فى مجلة الهلال ، ثم ما لبث أن جمعها فى كتاب . ولا تخلو أى دراسة نقدية حول الأدب العربى الحديث ، وعن جدارة ، من إشارة إلى هذا الكتاب . يضفى الكاتب على الأسلوب النثرى التقليدى المستخدم فى كتابة السيرة الذاتية مسحة رقيقة من التظاهر بالجهل بالأحداث وذلك عن طريق الانفصال عن بطل القصة باللجوء إلي حيلة بسيطة فى صياغة السرد حيث يكتبها بصيغة الغائب . وحين نضيف إلى كل هذه المزايا الأسلوب النثرى الشفاف الذى يتدفق فى الكتاب بيسر وسهولة ، نخلص إلى القول بأن كتاب «الأيام» سيظل أحد الآثار الفنية الباقية فى الأدب العربى الحديث برمته(٥١) .

ظهرت رواية «زينب» لهيكل فى طبعتها الثانية عام ١٩٢٩ ، وكان هيكل قد أصبح شخصية مشهورة ، سواء كمحرر لصحيفة مرموقة هى «السياسة» ، أو كمثقف يتمتع ببعض الشهرة . وقد أثارت إعادة طبع روايته والنقاش الذى دار حولها اهتماماً هائلاً بهذا النمط من الأدب أثمر فى العقد التالى ، إذ أعلن فى العام التالى عن مسابقة فى كتابة الرواية . وكانت الرواية الفائزة فى تلك المسابقة هى رواية «إبراهيم الكاتب» لإبراهيم المازنى ، حيث ظهرت عام ١٩٣١(٥٢) .

يُشار فى كثير من الأحيان إلى أن عملية كتابة الرواية تنطوى دائماً على تقديم عناصر من الحياة الشخصية والسيرة الذاتية تبدو واضحة فى العمل الأدبى . ويمكننا أن نضيف كذلك بأن عنصر السيرة الذاتية يظهر أكثر ما يظهر فى المحاولة الروائية

(٥١) تتناول فدوي مالطي دوغلاس كتاب «الأيام» لطه حسين في دراسة متميزة وذلك في كتابها «العمي والسيرة الذاتية : الأيام لطه حسين» (برينستون ، مطبعة جامعة برينستون ١٩٨٨) .

(٥٢) ترجم هذه الرواية إلي الإنجليزية مجدي وهبة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦) .

الأولى لكثير من الكتّاب ، ولذا فإن عنوان رواية المازنى نفسه يشير إلى سمة تبدو بارزة بشكل خاص فى سلسلة من الروايات التى كتبها أبناء مصريون فى الثلاثينات من القرن العشرين . وعلى الرغم من أن المازنى كان ينفى ذلك باستمرار ، إلا أن معظم النقاد يتفقون بأن إبراهيم الكاتب هى عبارة عن وصف مفكك بعض الشىء لحب رجل لثلاث نساء ، هنّ : ممرضة سورية اسمها مارى تساعده أثناء فترة نقاهته من المرض ، والثانية هى ابنة عمه شوشو ، والثالثة هى ليلى التى يلتقى بها فى الأقصر حيث ذهب هارباً من ذكرياته حول فشله فى الزواج من شوشو .. وفى هذه الرواية ، شأن رواية هيكل ، نقدٌ ضمنى لتقاليد المجتمع ، حيث لم يسمح لإبراهيم بالزواج من شوشو التى يحبها ، لا لسبب إلا لأن شقيقتها الكبرى لم تتزوج بعد . غير أن هناك تناقضاً فى معالجة المازنى لهذا الموضوع ، حيث إن شوشو تتزوج فيما بعد من طبيب على الرغم من أن شقيقتها ظلت دون زواج ، وكما سبق أن أشرنا ، فالقصة تفتقر لوجود خيط قصصى واضح ، وما ساهمت به بصورةخاصة هو التقدم الذى حققته فى مضمار تصوير الشخصيات . وكما يتضح من القصص القصيرة التى كتبها المازنى فهو ضليع فى تصوير الشخصيات والأنماط . خاصة حين تسمح له الظروف بأن «يملّح» اللوحة بروح الفكاهة الفريدة التى يمتلكها . والكثير من الوضعيات فى هذه الرواية ، مثل تجارب الراوى مع «أحمد الميت» فى بيت ابنة عمه ، واللقاء الغريب مع اللص الذى سرق منه فى الإسكندرية – تبيّن روح الفكاهة التى تميّز معظم قصصه والتى تصل فى كثير من الأحيان إلى مستوى الهزل . وهكذا ، وبالرغم من أن رواية المازنى لم تكن ناجحة تماماً ، إلا أنها تقدم للقارىء شخصيات مصرية لا تنسى ، وبعض اللحظات الثاقبة اللطيفة ، بحيث تمثل مساهمة واضحة في تطوير الرواية كنمط أدبى .

ليس من قبيل المصادفة أن توفيق الحكيم كان أول من كتب قصة نجحت فى إعطاء صورة مقنعة تماماً عن عائلة ما ضمن بيئة ضيقة ، خصوصاً وأن ميدان اهتمامه كان وظل فى نطاق المسرح بصورة خاصة . ففى «عودة الروح» (١٩٣٣) يقدم

لنا توفيق الحكيم ، محسن ، وهو طالب شاب يعيش مع أقاربه فى القاهرة [٥٣] . ومن خلال حوار مصقول وتنوع إلى حد كبير يقدم لنا مختلف أفراد هذه العائلة الذين تربطهم بعضهم ببعض وشائج قوية . ويقع جميع ذكور العائلة فى شباك سِحْر ابنة الجيران ، واسمها «سنيّة» ، بينما تنفق «زنوبة» ، العانس فى العائلة ، مبالغ كبيرة من المال محاولة تجميل نفسها طمعاً في العثور على زوج ، وإن كان يستغل هذا الخليط من الشخصيات بصورة جيدة فى بداية القصة ، غير أن جوها ما يلبث أن يتعثر وتتبعثر حيوية تصوير الشخصيات بعض الشيء حين يعود محسن فى منتصف القصة إلى عزبة والديه فى الريف لقضاء الأجازة ، وهذا يسمح للحكيم بالتوسع فى الموضوع الذى بنى على أساسه عنوان روايته : أى وعى مصر بتراثها القديم ، ومصر الخالدة التى لا تتغير علي مرور الزمن وتعاقب المحتلين الأجانب ، وكل هذه المواضيع إنما تعطى فكرة عما أطلق عليه اسم الحركة الفرعونية التى كانت رائجة فى وقت كتابة تلك الرواية . وقد يكون تطبيق هذه الفكرة على ثورة عام ١٩١٩ فى مصر والتى يشارك فيها فى النهاية أفراد تلك العائلة ، قد يكون أمراً مناسباً فى حد ذاته ، غير أن محاولة الجمع بين هذه الفكرة شديدة الرمزية وبين الصورة الواقعية الحيوية التى تشكل الجزء الأول من الرواية لم تكن محاولة ناجحة ، وبذا تفقد القصة توازنها . غير أن الحكيم نجح فى إبراز سمة أخرى من سمات تطور الرواية في مسارها الشائك ، وشارك فى تمهيد الطريق أمام ظهور الرواية العربية فى مرحلة نضجها وذلك بإبراز ، بصورة مقنعة ، الحوار فى تصوير الشخصيات .

وفى عمل لاحق وهو «عصفور من الشرق» (١٩٣٨) نرى الطالب محسن وقد ذهب إلى باريس لاستكمال دراسته ، مما يوحى من جديد بالترابط بين السيرة الذاتية

(٥٣) ترجم هذه الرواية إلى الإنجليزية وليم هتشنز William Hutchins (واشنطن : القارات الثلاث ، ١٩٩٠)

للكاتب وبين شخصية بطل القصة(٥٤) . ويستخدم الحكيم هذا العمل لإجراء مقارنة سطحية بين الشرق بروحانيته ، والغرب بماديته وذلك بطريقة ينعدم فيها إلى حدٍ كبير ، تصوير الشخصيات ، كما تفتقر القصة للحدث ، غير أنه يمكننا أن نرى فى هذا العمل محاولة مبكرة لمعالجة قضية معقدة وهى حياة الطالب العربى فى أوروبا ، وهو موضوع عالجه فيما بعد كل من يحيى حقى وسهيل إدريس والطيب صالح ، والذين سنتحدث عن أعمالهم فيما بعد . كما يعالج الموضوع نفسه طه حسين فى كتابه «الأديب» (١٩٣٥) غير أن طه حسين يسمح أيضاً لموضوع التعليم الأوروبى بالسيطرة علي العمل . وهذا الأمر ، إلى جانب استخدام طه حسين المبالغ فيه لأسلوب الرسائل يجعل قراءة «الأديب» عملية مرهقة ، وروايات طه حسين اللاحقة ، وبصورة خاصة «شجرة البؤس» (١٩٤٤) تعتبر أعمالاً أكثر نجاحاً فى مساهمتها بتطوير الرواية كنمط أدبى .

وفى رواية أخرى نشرت فى العقد ذاته وهى «يوميات نائب في الأرياف» (١٩٣٧) ، نجح توفيق الحكيم فى تقديم أحد الأعمال المرموقة فى التاريخ المبكر لتطوير القصة العربية(٥٥) . ومن جديد يستخدم الحكيم شخصية الراوى لكى يقدم لنا عادات ومعتقدات مجتمع صغير فى أحد الأقاليم المصرية ، وحيوية الصورة التى يرسمها لنا توحى من جديد بأنه إنما يروى ، على لسان ذلك الراوى ، جوانب من تجربته حين عمل كمدع عام بعد عودته من دراسته فى أوروبا . وبذا يقدم الحكيم للقارىء صورة عن الحياة التقليدية لهذا القطاع من الشعب المصرى ، كما يراه المدعى العالم الذي يجد نفسه فى وضعية شائكة تتطلب منه تطبيق التشريعات الفرنسية على أمور تتعلق بحياة الفلاحين المصريين ، فى وقت تخضع فيه البلاد للاحتلال البريطانى . فقد تمت صياغة السرد علي شكل مذكرات ، وبذا فإن التسلسل الزمنى يوفر القاعدة المنظِّمة ، التى تسيطر على الحدث . ولكن الحكيم لا يعتمد علي هذه الناحية فقط لتأمين الوحدة

(٥٤) ترجم « عصفور من الشرق» إلي الإنجليزية آر بيلي ويندر R.Bayiy Winder (بيروت : مكتبة خياط ، ١٩٦٦)

(٥٥) ترجم هذه الرواية إلي الإنجليزلية أوبري (أبا) إيبان (لندن : هارفيل ، ١٩٤٧)

الهيكلية لعمله .. فالخيط الذى يستمر خلال مسار الأحداث ويصلها بعضها ببعض هو قصة «ريم» حسناء القرية التى تبهر الجميع بجمالها والتى يُظَن فى البداية أنها شاركت في عملية قتل . ولكنها لا تلبث أن تختفى ولا يتم العثور عليها إلا فى نهاية القصة ، حيث تكتشف جثتها فى الترعة . ويربط الكاتب كل الجوانب التى يستخدمها في قصته ، بما فى ذلك محاولات الراوى / المدعى التحقيق فى القصة ، وجمال الفتاة الأخاذ ، والذخيرة الهائلة من الخدع التى تلجأ إليها مختلف السلطات القانونية ، من محلية وزائرة واحتجاجات الفلاحين التى تثير الحزن ولا تفضى إلى أى نتيجة ، يربط الكاتب كل هذه الجوانب فى سردٍ متّسق ومقنع يتطور باستمرار . وتظهر «يوميات نائب فى الأرياف» موهبة توفيق الحكيم فى بناء أسلوبه السردى وفى رسم شخصيات تتسم بالحيوية وذلك عن طريق الحوار وبأسلوب متطور ، وكانت النتيجة عملاً من أجمل الأعمال القصصية المصرية المبكرة .

أما عباس محمود العقاد الشاعر والناقد ، فقد كان أحد المساهمين بعملية التهيئة لصعود الرواية بروايته «سارة» (١٩٣٨)[٥٦] . ومن الجدير ذكره أن العقاد كان عصامياً إلى حد كبير ، إذ علم نفسه بنفسه ، كما جمع بين الاهتمام بالأدب والعلوم الطبيعية ، ولذا فقد لا يدهشنا أن يلجأ لاستخدام التحليل النفسى وأن يطبقه على الأدب . والمثال على ذلك دراسته عن الشاعر العربى المعروف «ابن الرومى»[٥٧] . ومساهمته فى مجال الرواية تندرج تحت هذه الفئة دون شك ، حتى إنه أشار فى مقدمة الطبعة الثانية لرواية «سارة» بأنها : «إما رواية تحليل نفسى ، أو أنها تحليل يتخذ شكل القصة»[٥٨] . يتناول هذا التحليل انهيار علاقة حب بين همّام وسارة ، ويتضح

(٥٦) ترجمها إلى الإنجليزية محمد البدوى (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٨) .

(٥٧) راجع ابن الرمي : حياته من شعره «العقاد» (القاهرة : مكتبة حجازى ١٩٣٨) وكذلك ديفيد سماح «أربعة من نقاد الأدب فى مصر) .

(٥٨) راجع مقدمة ترجمة «سارة» لمحمد البدوى .

التكنيك الروائى من عناوين كل فصل من فصول الرواية والتى تأخذ شكل أسئلة مثل «من كانت ؟» ، «كيف تعرّف عليها ؟» ، «لماذا وقع فى غرامها؟» . ولكن الرواية تفتقر إلى أية خلفية تتم من خلالها عملية التشريح التفصيلية هذه ، كما أن الحدث والحوار نادراً إلي حدٍ كبير ، وكان يمكنها ، لوتوفرا ، أن يخففا من وطأة التحليل والاستقصاء التى لا ترحم . غير أنه يمكننا بالطبع أن نتعمق فى تحليل البعد النفسى فى الرواية التى أفادت الكثيرين من الكتّاب اللاحقين دون شك ، إلا أن الانطباع الكلى عن الرواية هو أنها تبعث على الملل بعض الشىء .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن طه حسين والعقاد والحكيم هم من ألمع الكتاب العرب المحدثين وكتابتهم للروايات التي أشرنا إليها إنما هى دليل آخر على الاهتمام المتزايد بالرواية كنمط أدبى . وعلى الرغم من أن رواياتهم ساهمت فى تطوير مهارات كتابة الرواية ، إلا أن فيها عيوباً واضحة في التكنيك . وإذا ما أخذنا هذا الأمر بعين الاعتبار يبدو لنا أن من المحزن والعجيب أن رواية «حواء بلا آدم» (١٩٣٤) والتى كتبت خلال ذلك العقد نفسه وتمثل فى الحقيقة العمل الوحيد من نوعه الذى يجسد الكثير من التوافق الفنى ، أن هذه الرواية قد لاقت الإهمال شأن بقية أعمال كاتبها محمود طاهر لاشين . وهذا ما حدا بلاشين دون شك إلي اتخاذ قراره بالتوقف عن الكتابة كلياً . وما يميّز هذه الرواية بالذات ليس فقط كونها تبدو قطعة متكاملة من الفن القصصى – أو بتعبير آخر فهى بمحتواها ومضامينها ليست سيرة ذاتية ، بل إن المحصلة النهائية تبدو أيضاً وكأنها تطور طبيعى ناتج عن التفاعل بين الشخصيات والبيئة التى تعيش فيها هذه الشخصيات(٥٩) . فمن خلال شخصية حواء ، وهى فتاة يتيمة تربت على يدى جدتها وتعمل معلمة ، يقدم لاشين لقرائه صورة قوية التأثير حول التضارب بين تعاليم ومبادىء التعليم الحديث (خاصة فيما يتعلق بتحرير

(٥٩) راجع «حواء بلا آدم» : رواية مصرية من ثلاثينات القرن العشرين لهيلارى كيلباتريك ، مجلة الأدب العربى ٤ (١٩٧٣) ص ٤٨ – ٥٦ ، وكذلك «الشكل والتكنيك» لاحمد جاد ، ص ٦٧ – ٧١ و ١٢١ – ١٢٣ .

المرأة) وبين القيم التقليدية المتوارثة . وبطلة الرواية ، حـواء : فتاة متعلمة تنتسب لجمعية نسائيـة تلقـي أمامهـا خطاباً مـؤثراً يتناول مـوضوع التعليم وأهدافه . غير أن تربيتها الانعزالية المغلقة لم توفر لها أى تجربة فيما يتعلق بالأمور العاطفية ، بل عملت على كبت هذه العواطف وخنقها ، ولذا فهى تكتم عواطفها حين تقع في حب شقيق الفتاة الأرستقراطية التى تقوم بتعليمها ، وهو شاب أصغر منها سناً . وحين يخطب الشاب فتاة أخرى تنهار حياة حواء نهائياً . وعندما توافق على اقتراح جدتها باللجوء إلى السحر والشعوذة .. والتى تجسد كل القيم التى كانت ترفضها - تُقدم حينذاك على الانتحار .

تعالج هذه الرواية بكل قوة بعض القضايا الاجتماعية البارزة وتنجح فى استخدام أبطال الرواية وتصرفاتهم فى مناقشة هذه القضايا بصورة واقعية ومنطقية . كما تنجح ، إلى حد كبير ، في الجمع بين سمات مختلفة للبناء الروائى ، بحيث كانت المحصلة وحدة مقبولة ، وهذا ما يبعث على الأسف ، لأن الجيل التالى من الكتّاب لم يتنبهوا لهذه الرواية باعتبارها خطوة على الطريق الصحيح . وقد اختار لاشين لنفسه أن يقضى بقية حياته العملية موظفاً فى وزارة الأشغال العامة ، «وكان صمته خسارة لمصر» كما قالت الناقدة هيلارى كيلباتريك .

تنوعيات على الموضوع : غرباً وشرقاً

فى الصفحات السابقة استعرضنا أعمال بعض أهم من ساهموا في تطوير الرواية فى مصر ولم يشمل ذلك الكتّاب المصريين فحسب ، بل بعضاً من أقطار عربية أخرى أيضاً . ولابدّ لنا من الإشارة هنا إلى أننا اخترنا مصر بالذات كنموذج للمراحل المبكرة من تطور تقاليد الرواية فى العالم العربى بسبب عوامل تاريخية وجغرافية وثقافية اجتمعت لها لتجعل منها المجتمع العربى ، الذي ساهم أكبر مساهمة فى تطور الرواية كنمط أدبى خلال الحقبة موضع بحثنا هنا ، بينما كان مسار تطور الرواية

يمضى على نحو مشابه فى أقطار أخرى فى المنطقة . وإذا كان التسلسل الزمنى والسمات المحلية لتلك المسارات تتباين بين قطر وآخر ، إلا أن تسلسلها الزمنى ظل واحداً ، بحيث شمل الترجمة والتعريب أولاً ، ثم التقليد والاقتباس ثانياً ، وبعد ذلك جاء التأليف الإبداعى الفعلى .

ولقد شهدت كل من مصر وأقطار أخرى طرازاً من الأدب يشابه الطراز الذي قدمه المويلحى فى «حديث عيسى بن هشام» ، حيث لجأ لاستخدام نمط كلاسيكى يعكس من خلاله التوترات الفكرية لتلك الحقبة ، وليكون بمثابة جسر يربط الحاضر بتطورات المستقبل . وقد نشر أحد أصدقاء المويلحى ، الشاعر المصرى المشهور حافظ إبراهيم (المتوفى عام ١٩٣٢) ، نشر عملاً أطلق عليه عنوان «ليالى سطيح» (١٩٠٦)(٦٠) . لجأ فيه إلى استخدام الراوى الذى يلتقى مع نماذج مختلفة من سكان مصر كوسيلة يتقصّى فيها عدداً من القضايا الملحّة المطروحة فى ذلك الحين ، بما فى ذلك السيطرة البريطانية على السودان ، وتواجد المهاجرين السوريين فى مصر ، وضرورة الإصلاح فيما يتعلق بحقوق المرأة . ومن الكتّاب الذين يجدر بنا ذكرهم والذين تظهر أعمالهم تأثراً بتقاليد الكتابة الكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة الخاصة بالمقامة ، سليمان فيضى الموصلى فى العراق ، حيث كتب «الرواية العكاظية» (١٩١٩) . وعنوان العكاظية مأخوذ من الصحيفة التى كان يصدرها فيضى ، وهى عكاظ . وكذلك على الدعجى (١٩١٩ - ١٩٤٩) فى تونس بكتابه «جولة حول حانات البحر الأبيض المتوسط» (١٩٣٥) ، وفى المغرب محمد بن عبد الله الموقت بكتابة «الرحلة المراكشية» ، أو «مرآة المسائل الوقتية» (١٩٢٠) ، حيث يتولى الشيخ عبد الهادى قيادة الراوى فى رحلاته فى

(٦٠) للمزيد من المعلومات حول «ليالى سطيح» راجع كتاب بدر «تطور الرواية» ، ص ٧٧-٧٣ ، وكذلك متى موسى «أصول القصة العربية الحديثة» ، ص ١٠٧ - ١١٦ ، ومقالة فدوى مالطى دوغلاس «الوحدة النصية فى ليالى سطيح مجلة فصول ٣ ، عدد ٢ (كانون ثانى / يناير - آذار / مارس ١٩٨٣) : ص ١٠٩ - ١١٧ .

المغرب والبلدان المحيطة[٦١] . وعلى الرغم من أن الاختلاف الواضح فى تواريخ هذه الأعمال يظهر اختلافاً فى توقيت تطور القصة الحديثة فى مختلفة الأقطار العربية ، إلا أنه يمكننا من منظور نهاية القرن العشرين ، أن نعتبر تلك الأعمال بمثابة جسور تصل بين أنماط النثر الكلاسيكى العربى وبين ظهور نوع جديد من الأدب هو الرواية العربية المعاصرة[٦٢] .

سورية ولبنان وفلسطين

أدت الحرب الأهلية التى حدثت فى منتصف القرن التاسع عشر والنتائج التى نجمت عنها إلى تفرق الأدباء السوريين وتوزعهم فى أنحاء عديدة . وقد سبق لنا أن ناقشنا مساهمة أفراد هذه الجالية فى الحياة الثقافية والأدبية فى مصر ، غير أن الجالية التى تساويها أهميةً ، والتى لعبت دوراً رئيسياً فى تاريخ الأدب العربى الحديث وحتى بداية الحرب العالمية الثانية ، تلك الجالية تتكون ممن أطلق عليهم اسم أبناء مدرسة المهجر الأدبية فى الولايات المتحدة . وكان فى طليعة هذه المدرسة الأديب المشهور جبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣٢) . وقد كتب مساهماته القصصية فى طليعة حياته الأدبية ، وهى تشمل معالجة حيوية لبعض المشكلات الاجتماعية التى كانت تثقل كاهل تلك الفترة . «فالأجنحة المتكسرة» (١٩٠٨) و«الأرواح المتمردة» (١٩٠٨) تعالجان مسألة حقوق المرأة ، والزواج القائم على الإكراه ، وطغيان رجال الدين وذلك بطريقة صريحة واضحة سبقت الذين ناقشوها بعدة عقود من الزمن . وشأن كتابات

(٦١) للمزيد من المعلومات حول كتاب فيضي ، راجع كتاب النسّاج ، ص ١٥٨ ، وكتاب عز الدين «الرواية في العراق» ، ص ٤١ وكتاب عبد الرحمن الربيعي «الشاطيء الجديد : قراءات في كتّاب القصة العربية» (تونس : الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٣) ص ٥٤ وبالنسبة للدعجي راجع «النسّاج» ، ص ١٩٢ ، وكتاب عبد الكبير الخطيبي «الرواية المغربية» ، الطبعة الثانية (الرباط : الرابطة المغربية لاتحاد الناشرين ١٩٧٩) ص ٦٨٧ ، وكتاب فريد غازي «الرواية والنوفيلا في تونس» (تونس : الدار التونسية للنشر ، ١٩٧٠) ص ٤٧ . وبالنسبة للموقف راجع النساج ، ص٢٠٢ .

(٦٢) يجدر بنا أن نذكر هنا بأننا نجد أسلوب المحاكاة الساخرة للمقامة في أعمال معاصرة ، مثل : رواية إميل حبيبي «الوقائع الغريبة .. » والتي سنناقشها بالتفصيل في فصول لاحقة .

المنفلوطى ، لم تساهم كتابات جبران بصورة مباشرة في تطوير تقاليد الرواية العربية بحد ذاتها ، ولكن أهميتها الكبرى تكمن فى خلق جمهور من قراء الأدب السردى الذي يدعو ، وبحماس للتغيير الاجتماعى ، خصوصاً وأن هذا الأدب كتب بأسلوب يختلف كل الاختلاف عن أساليب التعقيد اللفظى التى يتسم بها أدب المقامة ، أو أنواع الأدب الأخرى التى تستهدف إبراز الجمال اللفظى فقط[٦٣] .

ساهم ميخائيل نعيمة (١٨٨٩-١٩٨٣) ، صديق جبران وكاتب سيرته ، ساهم بدوره في تطوير القصة أيضاً ، خاصة في مضمار القصة القصيرة . تجرى معظم أحداث قصصه فى لبنان ، وعلى العكس من كتابات جبران لا تجعل من المقارنات السانجة موضوعاً لها ، (وهو ما ينتقده نعيمة نفسُه فى دراسته عن حياة جبران) ، بل تصور شخصيات من الشعب اللبنانى ، ومن سكان القرى الجبلية بصورة خاصة . تستكشف هذه القصص تفاصيل حياة هؤلاء القرويين والقضايا المتعلقة بمواقفهم من عائلاتهم وجيرانهم ، ومن الأفكار الجديدة . وعناوين قصص مثل «سنتها الجديدة» و «مصرع سطوت» هى عبارة عن صور تمثل ، وبصدق ، الأمور الراسخة فى حياة الناس ، ومواقفهم من حياتهم كعائلات ، ومن أبنائهم وما إلى ذلك من الأمور . ولكن محاولات ميخائيل نعيمة فى نطاق القصة الأطول لم تبلغ ذلك القدر من النجاح ، وقد نشر بعض فصول روايته الأولى «مذكرات الأرقش» منذ عام ١٩١٧ ، إلا أن رواياته الأخرى تنتمى لفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية[٦٤] . وصفت تلك الروايات بأنها

(٦٣) نظراً لشعبية جبران الهائلة فى الغرب ، فإن الأعمال التي تتناول حياته كثيرة جداً ، وإن كانت القيمة النقدية لمعظم هذه الأعمال تظل موضوع تساؤل كبير ، إلا أن من الدراسات التي تنفرد بأهميتها في دراسة نتاج جبران القصصي ما كتبه خليل حاوي : «جبران : نجم القصة في الأدب العربي الحديث في لبنان» ص ١٣٨- ١٤٩ ، ومقالة نديم نعيمة : «عقل وفكر خليل جبران في مجلة الأدب العربي ٥ (١٩٧٤) ص ٥٥-٧١ .

(٦٤) كانت «مذكرات الأرقش » قد صدرت علي شكل حلقات مسلسلة في عامي ١٩١٧ و ١٩١٨ ، ثم صدرت في كتاب عن مكتبة سدير في عام ١٩٤٩ ، وقد ترجمها نعيمة نفسه إلي الإنجليزية تحت عنوان : «مذكرات روح تائهة» (نيويورك : المكتبة الفلسفية ، ١٩٥٢) . وللمزيد من المعلومات حول نعيمة نفسه يمكن مراجعة كتاب جي . نيجلاند =

خطابات مملّة تستند لمبدأ تقمص الأرواح ، واندماج روح بنى البشر مع جذورها المقدسة في نهاية المطاف . وقضايا ما وراء الطبيعة التى تزخر بها هذه الأعمال إنما تمتحن القارىء ، وإلى أقصى درجة ممكنة فى «تعليق ووقف قدرته على عدم التصديق» كما يقول أحد النقاد .

أما الشبيه السورى لجورجى زيدان فى المساهمة فى ذلك الحشد من الروايات التاريخية فكان معروف الأرناؤوط (١٨٩٢ - ١٩٤٧) والذى بدأ منذ عام ١٩٢٩ سلسلة من أربع روايات تدور حول الفترة المبكرة من التاريخ الإسلامى بما فى ذلك رواية حول عمر بن الخطاب ، ثانى الخلفاء الراشدين ، وطارق بن زياد بطل فتح الأندلس فى القرن الثامن الميلادى[٦٥] . كما عالج معاصره شكيب الجابرى موضوعاً مألوفاً فى محاولاته الأولى لكتابة القصة وهو صورة العربى الذى يزور أوروبا . يعتقد بعض النقاد أن رواية «نهم» (١٩٣٧) هى أول رواية سورية تناقش قضايا معاصرة ، وإن كان انفصال الكاتب عن وطنه فى «زينب» يتحول إلى القصة نفسها لدى الجابرى ، إذ إن جميع شخصيات الرواية ، باستثناء البطل ، هم من ألمانيا حيث تقع الأحداث[٦٦] . ومن الواجب اعتبار هذا العمل بمثابة خطوة متوسطة هامة في الطريق الذي مهّد

= G.Nijland «ميخائيل نعيمة : داعية إحياء الأدب العربي» (استانبول : المؤسسة التاريخية الآثارية نيدرلاند ، ١٩٧٥) ص ٢٩ . كما يناقش محمد صديق أعمال نعيمة في العددين ١و٢ من «العربية» ١٥ (ربيع وخريف عام ١٩٨٢) تحت عنوان «ميخائيل نعيمة كروائي» ص٢٧ .

(٦٥) للمزيد من المعلومات حول معروف الأرناؤوط يمكن مراجعة كتاب إبراهيم السعافين : «تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام من عام ١٨٧٠ إلي ١٩٦٧» ، (بغداد منشورات وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨٠) ص ١٦١ - ١٨٥

(٦٦) يناقش عدنان بن ذريل أعمال الجابري في كتابه «أدب القصة في سورية» (دمشق : منشورات دار الفن الحديث العالمي) ١٥٠ - ١٧١ ، وكتاب حسام الخطيب «روايات تحت المجهر » (دمشق منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٣) ص ٣٨-٧٣ وكذلك كتاب إيروس باليديسيرا «شكيب الجابري : رائد الرواية السورية» ص ١١٧ - ١٢٨ (بالأسبانية) . كما يناقش روترود فيلاند نزوع الكتّاب العرب لتصوير شخصيات نسائية أوروبية متحررة جنسياً في كتاباتهم وذلك في كتابه «صورة الأوروبي» صفحة ٤٨٩ - ٥٥٣ .

لظهور أنماط قصصية إبداعية أكثر تطوراً ، خاصة أعمال توفيق يوسف عواد التى سنناقشها في الفصل التالى .

أما أهم شخصية فى التاريخ المبكر للقصة فى فلسطين فهو خليل بيدس (١٨٧٥ - ١٩٤٩) الذى تعتبر روايته «الوريث» (١٩٢٠) الأولى من نوعها على مسار تطور القصة الفلسطينية . تروى القصة بأسلوب غير مصقول وقوع شاب سورى فى شباك راقصة يهودية فى مصر ، وتُعتبر بذلك مقدمة لسلسلة من أعمال روائيين فلسطينيين لاحقين عالجوا في قصصهم ، وببراعة فنية فائقة ، المشاكل العديدة التى يعانى منها شعبهم . ومن الملفت للانتباه أن هذا العمل الذى يعتبر مثلاً مبكراً لفن القصة الفلسطينية ، قد قدم صورة سلبية لشخصية يهودية ، وذلك منذ عام ١٩٢٠ ، وهذا أمر يعطى صورة مسبقة عما سيأتى بعد ذلك[٦٧] .

العــراق

كان تطور الرواية فى العراق مشابهاً ، فى الكثير من سماته ، لما شهدته مصر كما يبيّن يوسف عز الدين فى دراسته حول هذا الموضوع . فقد ارتبطت بدايات النثر القصصى بظهور الصحافة ، والتى كانت السلطات العثمانية تضعها تحت رقابة أكثر صرامة ، وكانت التجارب الأولى لكتابة الرواية محصورة ضمن نطاق الأنماط التاريخية وأدب التسلية ، وقد شمل ذلك ، بالنسبة للنمط الأول ، رواية تاريخية مترجمة عن هنرى الرابع ملك إنجلترا تحت عنوان «العدل أساس المُلك» (١٩١٩) ، وأخرى كتبها سليمان الدخيل تحت عنوان «ناظم باشا» (١٩١١) تَدَّعى كونها قصة أدبية ، تاريخية ، اجتماعية وسياسية[٦٨] . ولأسباب تماثل إلى حد كبر تلك التى ذكرناها من قبل فيما

(٦٧) حول بيدس يمكن مراجعة كتاب أحمد أبو مطر «الرواية في الأدب الفلسطيني ١٩٥٠ - ١٩٧٥» (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠) ص ٤٨ - ٥٠ ، ومقتطفات أدبية مختارة من الأدب الفلسطيني الحديث لسلمي الخضراء الجيوسي» (نيويورك مطبعة جامعة كولومبيا ، ١٩٩٢) ص ١١-١٦ .

(٦٨) راجع كتاب يوسف عز الدين «الرواية في العراق» ص ١٨ - ٢٠ .

يتعلق بمصر ، نحا الأدباء العراقيون لتركيز جهودهم الأدبية في مضمار القصة القصيرة ، وذلك في الفترة التي سبقت عام ١٩٣٩ ، وكان أبرز كتّاب النثر في تلك الفترة هو محمود أحمد السيد ، كما كانت رواية «في سبيل الزواج» (١٩٢١) هي قصة ميلودرامية شديدة الرومانتيكية تجري أحداثها في الهند . وعلى الرغم من أنها تحوي بعض النقد الضمني لوضع المرأة في المجتمع ، إلا أن القصة تظل ضمن نطاق الرومانسيات التاريخة المتفاخرة التي سادت في أوروبا ، وفي «ليالي ألف ليلة وليلة» أيضاً . ولكن عملاً لاحقاً يحمل عنوان «جلال خالد» (١٩٢٨) يعتبر أكثر أهمية في تاريخ تطور الرواية العراقية ، نظراً لأنها استخدمت لتصوير بعض الأحداث التي أحاطت بالثورة العراقية ضد الاحتلال البريطاني للعراق في عام ١٩٢٠م[٦٩] .

المغرب

يقول محمد عفيفي في دراسته حول الرواية والمسرح في المغرب : «تأثر تطور الرواية العربية في المغرب من ناحية الأسلوب ومن الناحيتين الفنية والإبداعية بتطور الصحافة ، كما تأثر بالمفاهيم الغربية وبالنماذج المترجمة التي نقلتها هذه الصحافة»[٧٠] . وقد أدى ذلك المزيج الغريب الذي يشمل مجتمعاً محافظاً ذا قاعدة دينية ، إلى جانب انتشار اللغة الفرنسية باعتبارها الواسطة المتميزة للثقافة والتعليم ، أدّى ذلك إلي تأخير تطوّر تقاليد النثر السردي باللغة العربية حتى وقت متأخر نسبياً[٧١] .

(٦٩) للمزيد من المعلومات حول محمود السيد راجع كتاب النسّاج ، ص ١٥٦ - ١٦٠ ، وكذلك كتاب يوسف عز الدين «الرواية في العراق» ص ٦٦-٧٥ و ١٥١ - ١٦٦ ، وكتاب عبد الرحمن الربيعي «الشاطيء الجديد : قراءات في كتّاب القصة العربية» (تونس : الدار العربية للكتاب ١٩٨٣) . ص٥٤-٦٠

(٧٠) محمد عفيفي «الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي» ١٩٠٠-١٩٦٥ (دار الفكر : ١٩٧١) ص ٨٥ - ٨٦ .

(٧١) راجع بانتوشيك ص ٨١ - ٨٢ .

غير أنه ، وعلى الرغم من تلك العوامل الثقافية ، فقد ساهم كتّاب المغرب بإنتاج أعمال ذات أهمية ، ليس بالنسبة لبداية التقاليد الأدبية المحلية فحسب ، بل فيما يتعلق بالتقاليد القصصية العربية عامة . ومن الكتّاب التونسيين البارزين محمود المسعدى (ولد عام ١٩١١) ، وقد قدّم مساهمات فى نطاق النثر السردى العربى المعاصر تختلف كل الاختلاف عن أدب المشردين الصاخب الذى أنتجه على الدعجى ، وهو تونسى أيضاً، وكان أشهر أعمال المسعدى «السد» (كتبت بين عامى ١٩٣٩ و ١٩٤٠ غير أنها لم تنشر حتى عام ١٩٥٥) ، وكانت على نسق القصص الفلسفية التى سبقه لكتابتها كل من جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ، وتاريخ نشرها المتأخر يمكن اعتباره مؤشراً للأنماط الزمنية المختلفة للتطور الأدبى فى مختلف الأقطار العربية . تروى القصة التى رحب بها طه حسين ترحيباً حاراً(٧٢) ، تروى قصة غيلان ورفيقته ميمونة اللذين ينزلان فى وادٍ يعبد إلهة يطلقون عليها اسم «سحابة» . ويقرر غيلان تغيير طريقة حياة هذه الجماعة وذلك عن طريق بناء سد . ولكن ما أن يكتمل البناء حتى تدمره قوى غامضة . ومهما كانت سمات هذا العمل ، فإن معظم النقاد يجمعون على الإشادة بأناقة لغته البالغة مما ضمن له مكانة ثابتة فى مسار تطور القصة المغربية الحديثة . والعمل الآخر الذى كتبه المسعدى ويحمل عنوان «حدثنا أبو حورية قال » ، شهِد أيضاً مرور فترة زمنية بين تاريخ كتابته ونشره ، إذ كتبه فى عام ١٩٤٤ ونشره فى عام ١٩٧٩ . ويستخدم هذا العمل الحوار الخاص بالحديث الشريف بطريقة مبدعة لتجسيد صورة للعصور القديمة ؛ بحيث يصور من خلال ما يسهده فى الزمن الحاضر(٧٣) .

فى عام ١٩٤٧ نشر «أحمد رضا هوهو» ما يعتبر عامة أول رواية جزائرية باللغة العربية تحت عنوان «غادة أم القرى» . وكما يوحى عنوانها ، تعالج القصة بشكل

(٧٢) طه حسين : «من أدبنا المعاصر» (بيروت : دار الآداب ، ١٩٥٨) ١١٢ .

(٧٣) للمزيد حول المسعدي يمكن مراجعة كتب «أدبنا المعاصر» لطه حسين أيضاً ، ص ١١٦ ، وكتاب جان فونتان «عشرون عاماً من الأدب التونسي» . (تونس : الدار التونسية للنشر ، ١٩٧٧) ص ٣٦ .

خاص موضوع الحب والزواج ، وتركّز بصورة خاصة على موت زكية التى تُكرَه على الزواج من رجل ثرى على الرغم من أنها تحب ابن عمها جميل . وتجدر الإشارة إلى أن الموضوع والمعالجة الدرامية يذكران برواية هيكل التى سبقتها فى الظهور(٧٤) .

يربط دارسو تطور الرواية العربية فى المغرب ، يربطون تطورها بالحاجة إلى مناقشة القضايا المتعلقة بالتوترات الاجتماعية والسياسية التى أدت لثورة عام ١٩٥٦ . وفى الواقع ، لم تنشر الرواية التى يعتبرها النقاد أول رواية مغربية بالعربية حتى عام ١٩٥٧ ، وهى رواية «فى الطفولة» لعبد المجيد بن جلون(٧٥) . تتناول الرواية ، كما هو واضح من عنوانها ، تجارب الكاتب إبّان طفولته (بما فى ذلك فترة قضاها فى مانشستر بإنجلترا) ، ويستخدمها الكاتب لانتقاد الأعراف والعادات فى بلاده وللدعوة لتغيير الواقع الاجتماعى والسياسى . وحتى عام ١٩٦١ كان بإمكان محمد عفيفى القول بأن الفن السردى فى المغرب مازال فى مراحل تكوّنه ، وأن عليه أن يشكّل شخصيته الخاصة ، وإذا كانت هنالك أعمال متكاملة فهى في الواقع قليلة جداً فى عددها(٧٦) .

هذا ، ويتبين لنا من مساهمات الكتّاب المغاربة التى سنتطرق لها فى الفصل التالى أن جهود التعريب المكثّفة ، وبغضّ النظر عن كل العوامل الثقافية التى سببت تأخر تطور الرواية في هذا الجزء من العالم العربى ، سيتبين لنا أن جهود التعريب هذه لم تؤد إلى مساهمة كتاب القصة المغاربة الذين يستخدمون العربية كوسيلة للتعبير مساهمةً أساسية فى تطور الأدب القصصى العربى فحسب ، بل إن الكتّاب المغاربة كانوا من أكثر كتّاب القصة تجريباً فى استخدام أساليب تعبير جديدة .

(٧٤) راجع النسّاج ، ص ٢٢٠ ، وكذلك عبد الكبير الخطابي ، ص ٢٠ .

(٧٥) راجع كتاب «الرواية المغربية ورؤيا الواقع الاجتماعي» (الدار البيضاء : دار الثقافة ، ١٩٨٥) ٢٥٣-٢٦١ للحمداني حميد .

(٧٦) راجع كتاب محمد عفيفي «القصة المغربية الحديثة» (الدار البيضاء : مكتبة الوحدة العربية ، ١٩٦١) ص ٧

أما المنطقة التى لم نشملها بعد فى هذا المسح شديد الإيجاز لبدايات الرواية فى العالم العربى فهى الجزيرة العربية . فالتحولات التى شهدتها مجتمعات هذه المناطق الوعرة القاسية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً باكتشاف النفط وإمكانيات التطور التى وفرها هذا المصدر الطبيعى الهام فيما يتعلق بالتطوير والتمدين . ونتائج هذه التحولات فى ميادين الثقافة والتعليم لم تعد معروفة بالنسبة للمشتغلين فى نطاق الأدب فى بلدان المنطقة فحسب ، بل لرجال الفكر فى الغرب أيضاً .. ويدل العدد المحدود من الأعمال القصصية التى نشرت حتى الآن ؛ على أن العديد من الأصوات من تلك المنطقة قد أخذت تساهم مساهمة أصيلة فى تشكيل تقاليد فن الرواية العربية .

تبدأ هيلارى كيلباتريك مقالاً لها تحت عنوان : «الرواية العربية : أسلوب واحد؟» بتساؤل مرعب ، ولكنه قائم وهو : «هل هناك رواية عربية؟»[٧٧] . وعلى الرغم من أنها تقرّ بأن تطور الرواية العربية كان بطيئاً فى الأقطار العربية الأخرى بالمقارنة مع مصر ، فهى تشير إلى أن عملية النهضة الأدبية التى مرت ببدايات زائفة هنا وهناك ، وفترات تسارع متفرقة ، إلا أنها وصلت الآن مرحلة الاستقرار والثبات التسلسلى . وقد حاولنا ضمن الإطار التصالبى الذى انتهجناه فى هذا الفصل أن نعكس الطبيعة المتنوعة لمسار تطور الرواية ، بالإضافة إلى توقيت هذا التطور وسرعته ، والرواية العربية ، كما لاحظنا ، هى ظاهرة أدبية حديثة نسبياً فى بعض المناطق وذلك يعود لأسباب ثقافية وسياسية معينة . غير أنه يمكننا القول إن الرواية العربية تطورت منذ الحرب العالمية الثانية ، سواء فيما يتعلق بوعيها لأهدافها كنمط أدبى ، أو فيما يخص إمكانياتها الإبداعية ، وهى تشكّل الآن وسيلة تعبير ثقافى تتسم بالنشاط والقوة ، مبنية على أساس العوامل المشتركة التى تشمل اللغة والإرث الثقافى والدينى ، وكذلك على أساس كونها استجابة مستمرة لتحدّى الغرب ، والذى تم التعبير عنه أولاً بمقاومة الاحتلال

(٧٧) هيلاري كيلباتريك : «الرواية العربية : أسلوب وحيد؟» مجلة الأدب العربي ٥ (١٩٧٤) ٩٣-١٠٧ .

الاستعمارى ، وبعد ذلك فى استكشاف علاقات سياسية وثقافية جديدة مع الأمم الغربية . وضمن هذا الإطار الأكبر يمكننا القول ، وبحق ، بأن هناك تقاليد روائية محلية عديدة يركز كل منها على القضايا الملتهبة لكل منطقة من المناطق ، وهى تعكس فى ذات الوقت الأولويات السياسية والاجتماعية والثقافية والنزعات المميزة لكل منطقة من تلك المناطق ، وهذا أمر مستحسن دون شك .. وفى الفصل التالى سنتناول هذا المزيج من الوحدة والتنوع ببعض التفصيل .

الفصل الثالث

فترة النضج
خلفيات سياسية واجتماعية

«الرواية هي الطريقة التي يخاطب بها المجتمع نفسه هذا ما يقوله فيليب سولرز[1] Philip Sollers . ولقد شهدت المجتمعات العربية تغيرات واسعة النطاق خلال العقود الخمسة الماضية فيما يخص أسلوب الحياة السياسية والاقتصادية . ليس من المستغرب إذن أن تشهد هذه الحقبة من الزمن توسعاً هائلاً في ميدان الرواية العربية أيضاً . وسنركز في هذا الفصل على تتبّع مناحي التطور والتجارب التي حصلت في هذا النطاق ، وذلك عن طريق دراسة المواضيع والأساليب التي استخدمها كتّاب الرواية منذ بداية الحرب العالمية الثانية . وإذا أخذنا بعين الاعتبار ، الارتباط الوثيق بين كتابة الرواية والظروف التي يعيش المجتمع في ظلها (تاركين جانباً رغبة بعض الكتاب والنقاد في أن تكون الرواية «نقية صافية تماماً»[2] ، يبدو حينذاك من المفيد لنا Bk نستعرض بإيجاز بعض الأحداث السياسية والاتجاهات السائدة في العالم العربي في الفترة ذاتها ، وهي الخلفية التي سنستعرض ضمن نطاقها ذلك الفيض من الأعمال القصصية .

يثير ذكر العالم العربي في الأذهان في الغرب دائماً صورة الجمل ، وكذلك صورة رجال يرتدون الكوفية والعقال . وقد أضيفت إلى هذه القوالب الثابتة في العقود الأخيرة

(١) أورد هذا التعليق (وهو بالفرنسية في الأصل) جوناثان كولر Jounathan Culler في كتابه «الشاعرية التركيبية» (ايثاكا : نيويورك مطبعة جامعة كورنيل ، ١٩٧٥ص ٨٩) .

(٢) راجع بوث ، الجزء الأول ، ص ٩٩ .

دون شك صورة بئر النفط . فلقد أدى اكتشاف النفط فى العالم العربى إلى إحداث تأثير كبير على التاريخ المعاصر للمنطقة ، كما أحدث تحولاً جذرياً فى موازين النفوذ فى المنطقة نفسها ، وفى القوة الاقتصادية فى العالم بصفة عامة . ويؤكد الروائى السعودى عبد الرحمن منيف (ولد عام ١٩٣٣) الذى سنستعرض أعماله فيما بعد بالتفصيل ، يقول مؤكداً فى إحدى المقابلات : «إن النفط كعالم وكموضوع قد يساعد على اكتشاف بعض الجوانب الروائية فى الحياة العربية المعاصرة»[٣] ، ولابدلنا من الإشارة هنا إلي الخلفية الأكاديمية لعبد الرحمن منيف كأخصائى فى اقتصاد النفط ، ولذا فإن رأيه قد لا يخلو من بعض التحيّز . ولكنه أثبت هذا الرأى الذى عبّر عنه حينذاك على استحياء بتدبيج أضخم مشروع روائى عربى صدر حتى الآن حين كتب فى الثمانينيات خماسية «مدن الملح» . هذا وسنتقصى فى هذا الفصل فيما بعد أثر كتابة الرواية كهواية ومهنة على تطورها كنمط أدبى فى العالم العربى . وفى رواية «البحث عن وليد مسعود» (١٩٧٨) يقدم لنا جبرا إبراهيم جبرا إطاراً تاريخياً يمكن لنا أن نرى من خلاله مدى التحولات التى شهدتها المنطقة ، إذ يعلق إبراهيم الحاج نوفل ، أحد الشخصيات التى تتولى رواية الأحداث فى الرواية ، يعلّق على عمله كرجل أعمال فى العراق ، ويقول إنه كان يكتب فى الاقتصاد : «أيام كانت المطالبة بمشاركة العراق فى عشرين بالمائة من رأسمال الشركة الإنجليزية تعتبر مطلباً عسير التحقيق يقتضى المثابرة والإصرار»[٤] . ولذا فإن عالماً اعتاد الآن لا أن ينظر نظرة مختلفة إلى منطقة الشرق الأوسط وشعوبه المختلفة وتحالفات هذه الشعوب فحسب ، بل كذلك إلى أهمية النفط كسلعة وكسلاح اقتصادى ، مثل هذا العالم لا بد أن يلحظ مدى التحولات المذهلة التى شهدتها المنطقة خلال الفترة الزمنية موضع بحثنا فى هذا الكتاب .

هذه الحقائق الراهنة هى جزء من مسار أكبر وأطول أمداً ، ألا وهو شبكة العلاقات المعقدة بين ثقافتى الشرق والغرب ، التى كانت في حد ذاتها موضوعاً

(٣) مجلة المعرفة ١٠٤ (عدد شباط / فبراير ١٩٧٩) ص ١٨٨ .

(٤) جبرا إبراهيم جبرا : «البحث عن وليد مسعود» (بيروت : دار الآداب ١٩٧٨) ص ٣١١ .

لسلسلة كاملة من الروايات . والمقارنة بين رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» (١٩٦٧ . صدرت بالإنجليزية عام ١٩٦٩) والتى سنناقشها فى الفصل التالى ، وبين الأعمال السابقة التى يعبِّر فيها كتّاب عرب عن انطباعاتهم عن أوروبا والأوربيين ، هذه المقارنة توفر لنا مثلاً آخر حول طبيعة العلاقات المتغيِّرة بين الغرب وتلك المنطقة من العالم (وهى علاقة يفضل الطيب صالح ، من منظوره كسودانى ، أن يسميها العلاقة بين الشمال والجنوب).

استعرضنا فى فصل سابق عملية «إعادة اكتشاف» أوروبا من قبل العالم العربى فى القرن التاسع عشر ، إلا أن اهتمام العالم العربى بأوروبا اتخذ طابعاً عملياً أكثر من ذى قبل حين احتلت كل من بريطانيا وفرنسا دولاً عديدة فى المنطقة ، أو شاركت فى حكم هذه المناطق . وكان رد الفعل الطبيعى على ذلك هو نشوء عدد من الحركات الوطنية التي شهدت طموحاتها القطرية والقومية تتحطم أمام اتفاقيات الانتداب التى عقدت إثر انتهاء الحرب العالمية الأولى . فالنجاحات الواضحة التى حققتها «الثورة العربية» ، أثارت فى نفوس العرب آمالاً كبيرة في الحصول علي استقلالهم بعد انتهاء الحرب ، وإن كان قراء الإنجليزية يرون هذه المرحلة عبر عدسة الكاتب الإنجليزى تى إى لورنس T.E.Laurence (لورنس العرب) التى شوهت هذه النجاحات . وبصدور وعد بلفور فى عام ١٩١٧ ، والذى أعلن عزم الحكومة البريطانية إنشاء وطن قومى للشعب اليهودى ، وُضع الأساس لسلسلة مستمرة من سوء التفاهم وعمليات الخداع فيما يتعلق بمستقبل فلسطين . أما آمال الاستقلال التى عاشتها شعوب العالم العربى فقد تحطمت على صخرة إعلان كل من فرنسا وبريطانيا اتفاقهما علي اقتسام هذه المناطق التى كانت تحت حكم الدولة العثمانية وجعلها سلسلة من المحميات . فتولت فرنسا حكم كل من المغرب ولبنان وسوريا ، بينما أصبحت بريطانيا تمثل سلطة الانتداب علي فلسطين وشرق الأردن . وقد أقرت عصبة الأمم التى أنشئت حينذاك هذه الترتيبات فى شهر تموز / يوليو من عام ١٩٢٢ ، كما أقرت إعلان استقلال محدود جداً لكل من مصر والعراق . وضمن هذه الخلفية من الآمال الخائبة قد لا نستغرب

حدوث ثورات واسعة النطاق ضد القوى الاستعمارية فى كل من مصر (عام ١٩١٩) والعراق (عام ١٩٢٠) . وقد تم سحق هاتين الثورتين بسرعة ، إلا أن رجال الأدب الذين كانوا يكتبون بكل الأنماط الأدبية ظلوا يعتبرونهما رمزاً لمقاومة السيطرة الأجنبية ، مهما كان شكل هذه السيطرة ، وتعبيراً عن الإرادة الشعبية .

ضمن إطار هذا السيناريو من جنى المغانم السياسية والنكوص عن تنفيذ الوعود لا يدهشنا أن تقوم العلاقات بين الشعوب العربية والقوى الغربية (خاصة قوتى الحماية الرئيسيتين ، أى بريطانيا وفرنسا) على أساس من الشكوك وعدم الثقة . وفى فلسطين وجد البريطانيون أنفسهم يغوصون في مستنقع سياسى من صنع أيديهم إلى حد كبير ، وباءت بالفشل كل المحاولات التى قاموا بها للتوفيق بين أطراف لا يمكن التوفيق بينها ، بل إنها أدت إلي إثارة عداء كل من الفلسطينيين سكان البلاد الأصليين ضد بريطانيا ، وكذلك عداء الأعداد المتزايدة من المهاجرين الصهيونيين . وعلى الجبهة السياسية مُنِحت كل من سورية ومصر استقلالاً يسيراً ، بينما قامت العائلة السعودية بتعزيز سيطرتها فى شبه الجزيرة العربية . أما فى لبنان ، فقد أدت اتفاقية تمت بين السنّة والموارنة عام ١٩٤٣ إلي تأسيس دولة لبنانية بنيت على موازنات هشة إلى درجة مأساوية ، كما أوضحت بكل جلاء الأحداث التى شهدها لبنان فى العقدين الأخيرين . أما بالنسبة لبقية الأقطار العربية ، فقد تأكدت فجأة محدودية المكتسبات السياسية التى حققتها هذه البلدان إبّان تلك الفترة من خلال تصرفات القوى المحتلة فى بداية الحرب العالمية الثانية ؛ إذ وضعت جانباً وبصورة مفاجئة أى سمات استقلالية منحت لهذه البلدان وانطلقت القوات المتحاربة لكل من دول المحور والحلفاء لتشق طريقها عبر شمال إفريقيا . وبذلك انغمس قطاع كبير من العالم العربى انغماساً مباشراً بهذا النزاع ، بينما خضع قطاع آخر من هذا العالم للاحتلال العسكرى المباشر .

أسفرت الحرب العالمية الثانية وعواقبها عن تحوّل فى أنماط النفوذ الغربى وسيطرته فى منطقة الشرق الأوسط . وعلى الرغم من أن الشعوب العربية تنفست الصعداء لانتهاء هذا النزاع الذى شمل الكرة الأرضية برمتها شأنها شأن بقية العالم ،

إلا أن شعورها كان يتسم بمرارة أكبر ، فقد كانت ماتزال تذكر بوضوح كيف يمكن لآمالها وطموحاتها أن تتحطم فى مثل هذه الظروف . وإلى جانب تجدد آمال هذه الشعوب فى الحصول علي استقلالها لم يكن هناك حقد ضد القوى الاستعمارية فحسب ، بل كذلك ضد الأنظمة البائدة التي كانت تستند علي هياكل راسخة وفاسدة فى غالب الأحيان . أنتج هذا مزيجاً من الوضع السياسى والاجتماعى الملتهب ، كما أظهرت الانتفاضات العديدة ومحاولات الاغتيال التى حدثت إثر فترة ما بعد الحرب . ويصف جاك بيرك ، وبحق ، هذه الفترة بأنها «مرحلة حاسمة فى التاريخ العربي المعاصر .. واغتيال رئيس وزراء مصرى إنما يعتبر شاهداً على ظهور تيار متطرف ، وإنشاء حزب البعث وحركة الضباط الأحرار ، كانت كلها مؤشرات على الدعوة إلى آفاق سياسية جديدة[٥]» .

كان سلوك القوى العظمى أثناءالحرب قد أقنع حتى أكثر المتمسكين بالمصالح القطرية عناداً بضرورة توحيد الجهود والقوى العربية . فقد أثمرت النداءات التى صدرت عن عدد من دعاة القومية العربية (مثل قسطنطين زريق وأدموند ربّاط وساطع الحصرى) ، أثمرت فى تلك المرحلة بتأسيس جامعة الدول العربية في القاهرة وذلك فى شهر آذار / مارس ١٩٤٥[٦] . وكان اختيار العاصمة المصرية لتكون مقراً لجامعة الدول العربية ليس بمثابة اعتراف بموقع القاهرة الجغرافي المتوسط فى العالم العربى فحسب ، بل كذلك بمثابة رمز للدور الذى ستلعبه مصر والذي انتهجه جمال عبد الناصر بكل قوة وحزم فى العقد التالى من الزمن .

أشار هشام شرابى في مرحلة لاحقة إلى الجامعة أن العربية كانت منذ البداية قاصرة عن تلبية آمال وطموحات معظم الوطنيين العرب[٧] . علي أية حال ، واجهت هذه الرابطة العربية الوليدة ، فى غضون عام واحد من إنشائها ، أزمة كبرى تورطت

(٥) جاك بيرك – ص ٢٧١ .

(٦) راجع البرت حوراني ص . ٢٦٠ – ٣٢٣ .

(٧) هشام شرابي : « القومية والثورة في العالم العربي» (برينستون : فان نوستراند ، ١٩٦٦) ص ٨ .

فيها الدول الغربية أيضاً ، أي إنشاء دولة إسرائيل . ففي شهر تشرين الثانى / نوفمبر ١٩٤٧ أعلن عن «خطة لتقسيم فلسطين» . وفى شهر نيسان/ إبريل ١٩٤٨ تم نبح عدد كبير من سكان قرية دير ياسين الفلسطينية على يد الصهاينة ، وهذا ما حدا بالكثيرين من العائلات الفلسطينية لترك وطنهم . وفى شهر آيار / مايو من ذلك العام أعلن عن إنشاء دولة إسرائيل ، وحينذاك قامت أول واحدة من سلسلة من الحروب بين العرب والإسرائيليين . وقد تخللت الفترة التى سنستعرضها فى هذا الفصل ، وبانتظام مؤسف ، تخللتها صدامات بين العرب والدولة الصهيونية ، وسنوات ١٩٤٨ ، ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ و ١٩٧٣ (والتى يصفها جاك بيرك بأنها «شبه نجاح»[٨]) . و١٩٨٢ ، شهدت أحداثاً مهمة فى التاريخ العربي الحديث . أما وضع الشعب الفلسطينى فقد كان ومازال أحد المواضيع الرئيسية التى يركز عليها الروائيون العرب فى كتاباتهم ، وكما يقول عبد الله العروى ، ظلت هذه المشكلة هى مشكلة العرب الرئيسية دون منازع[٩] .

وفى خلال العقود التى تلت الحرب العالمية الثانية مرت معظم الأقطار العربية بفترة من الاضطراب والتحولات التى لا يستهان بها من الناحيتين السياسية والاجتماعية . وبظهور «القوتين العظميين» ، الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتى ، تمّ تعديل التحالفات ، بل وتبديلها تبديلاً جذرياً على النطاقين الدولى والمحلى . كما شهدت خمسينات القرن العشرين عدداً من الثورات فى العالم العربى (١٩٥٢ فى مصر مثلا وثورة عام ١٩٥٨ فى العراق وفى السودان) ، كما تم حصول عدة أقطار على استقلالهاالذي كافحت طويلاً من أجله ، مثل السودان وتونس والمغرب فى عام ١٩٥٦ ، والكويت فى عام ١٩٦١ . وبعد حرب طويلة الأمد بدأت في عام ١٩٥٤ ، نالت الجزائر استقلالها فى عام ١٩٦٢ . غير أن حروباً بين مجموعات عرقية مختلفة كانت عصيّة على الحل ، مثل تلك التي تشمل الأكراد فى العراق وكذلك سكان جنوب السودان . وقد

(٨) جاك بيرك ، ص ٩٣ .

(٩) عبد الله العروى : «أزمة المثقف العربي» (بيركلي : مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٦) ص ١٧١ . وتعليق سلمي الخضراء الجيوسي علي هذه الفترة أيضاً في كتابها «الشعر العربي الحديث : مجموعة شعرية» . (نيويورك : مطبعة جامعة كولومبيا ، ١٩٧٨) ص ١٥ – ١٦ .

جرت محاولات لتحقيق فكرة وهدف الوحدة العربية ، إحداها بين مصر وسورية – هى الجمهورية العربية المتحدة بين عام ١٩٥٨ و ١٩٦١ – وأخرى لضم العراق إلى الجمهورية العربية المتحدة ، ولكن هذه لم تدخل حيز التطبيق على الإطلاق بصورة كاملة أخذت ثورة مصر بزعامة قائدها الذى سحر الجماهير ، جمال عبد الناصر ، أخذت زمام المبادرة فى عقد تحالفات تصادمت على الفور مع مصالح القوة التى كانت تحتل مصر من قبل ، وهى بريطانيا . فاتفاقية الأسلحة التشيكية فى عام ١٩٥٥ ، والفشل العسكرى والسياسى الذى أحاط بالهجوم الثلاثى على قناة السويس عام ١٩٥٦ ، وما تبعه من انسحاب للقوات البريطانية والفرنسية من المنطقة وكذلك تأميم قناة السويس ، وتأسيس حركة عدم الانحياز ، كل هذه كانت أياماً مشهودة فى عنفها وتأثيرها فى واقع الأمر .

✓ وفى غمرة ذلك التحرك والمشاعر الديناميكية ليس من المستغرب أن تشهد تلك الفترة ذاتها نقاشاً حاداً حول دور الأدب والأديب فى المجتمع[١٠] . كما شهد عقد الخمسينات نقاشاً حامى الوطيس حول مبدأ الالتزام ، وكان صدور المجلة الأدبية ، «الآداب» فى عام ١٩٥٣ ، وسيظل الرمز الأكثر وضوحاً للتطور الذى شهده ذلك العقد من الزمن فى الحركة التى يوجز أسسها الكاتب رئيف خورى ؛ إذ يقول : «الأديب العربى ملتزم ، خاصة فى فترة الانبعاث القومى هذه ، بأن ينتج بوعى وبصورة متعمدة أعمالاً ذات معانٍ سياسية»[١١] . وكما سنرى لاحقاً ، «كانت الرواية باعتبارها النموذج الذى يتصور المجتمع نفسه من خلاله والحوار الذى يعيد عن طريقه تشكيل العام[١٢] ، كانت الرواية إحدى المناطق الرئيسية التي شهدت مثل هذا النشاط ، كما شهدت التعليق النقدى عليه .

(١٠) يشير جاك بيرك إلي أن تصادف هذه الظواهر السياسية والأدبية لم يأت عن باب المصادفة في الواقع ص ٢٧١ . كما يؤكد محمد مصطفي بدوي ذلك في كتابه «مقدمة نقدية للشعر العربي الحديث» كامبردج : مطبعة جامعة كامبردج ،١٩٧٥) ص ٢٠٧ – ٢٠٨ .

(١١) راجع سلمي الخضراء الجيوسي «الاتجاهات والحركات» ص ٥٥٧ .

(١٢) راجع كولر ص ١٨٩ .

إلا أنه ، وبالرغم من كل ذلك التحرك وكل تلك الديناميكية ، كانت هناك شكوك عميقة حول الاتجاه الذى يسير العالم العربى نحوه والسبل التى يسلكها للوصول إلى ذلك الهدف . ولم يتباطأ الأدباء فى التعبير عن وجهات نظرهم بهذا الصدد ، وكانوا يدفعون ثمناً باهظاً لقاء ذلك فى الكثير من الأحيان . وقد أُلِّفت الكثير من القصائد التى تعبِّر ، وبدرجات متفاوتة ، عن الاستياء والاشمئزاز من الحالة التى يعيشها المجتمع العربى ، وكمثال على ذلك قصيدة «خبز وحشيش وقمر» (١٩٥٥) لنزار قبانى ، و«مرثية الأيام الحاضرة» لأدونيس (١٩٥٨) وقصيدة «اليعازر» لخليل حاوى عام ١٩٦٢ (١٩٦٥) . وفى رواية جبرا التى اقتطفنا منها مقطعاً من قبل تعبير واضح عن هذا الموضوع ، وبالمناسبة أود الإشارة إلى أن نزوع جبرا لتقديم الحدث فى رواياته ضمن مجموعات من المثقفين ، واستخدامه تكنيك تعدّد الرواة يجعل من رواياته منجماً لا ينضب للمواضيع المتعددة التى تتصل بالحياة فى العالم العربى فى الوقت الراهن . ونود الإشارة هنا إلى البطل الرئيسى فى روايته ، وليد مسعود ، وهو الفلسطينى الذى ينهى فترة من الاعتقال فى سجن إسرائيلى تعرض خلالها لألوان من التعذيب . وفى مقطع لا ينسى يصف وليد مسعود الجانب الأكثر ظلاماً فى المجتمع العربى فى ذلك الوقت ؛ إذ يقول : «رأيت بلادى التى أرضى من أجلها بعذابات الجحيم تسلط تلك العذابات نفسها على كل من تقع عليه أيدى المتنفذين . من الخليج إلى المحيط ، سمعت صراخاً ، وسمعت بكاءً ، وسمعت أصوات العصىّ والخراطيم البلاستيكية ، والمخبرون يملأون العواصم ، والقصبات ، يملؤون القرى والسفوح ، ورجال بملابس مدنية أنيقة يروحون ويجيئون فى سياراتهم كألف مكوك فى ألف نول ، يسوقون إلى مراكز الظلام أناساً بالعشرات .. بالمئات ...»[(١٣)] .

وهذا الاستخدام شبه الساخر لعبارة عبد الناصر الرنانة عن الوحدة العربية من «الخليج العربى إلى المحيط الأطلسى» تلفت الانتباه إلى ذلك الجانب القائم من حياة المثقفين فى العديد من أقطار العالم العربى فى ذلك الوقت . ورواية نجيب محفوظ

(١٣) جبرا إبراهيم ، «البحث عن وليد مسعود» ص٢٤٩ .

«الكرنك» (١٩٧٤) والتى حُولت إلى فيلم استغل أكبر الاستغلال إبان ذروة حكم الرئيس السادات ، هى واحدة من أعمال قصصية عديدة تصور مدى ما يمكن أن يصل إليه ذلك النوع من الحياة من قتامة وظلام[١٤] . ومن هذه الأعمال «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف (١٩٧٧ ، ترجمت للفرنسية فى عام ١٩٨٥) ورواية صنع الله إبراهيم «تلك الرائحة» (١٩٦٦ ، وترجمت إلي الإنجليزية فى عام ١٩٧١) ، ورباعية الكاتب الكويتى إسماعيل فهد إسماعيل والتى تجرى أحداثها فى العراق ، وسنناقشها جميعاً في الفصل القادم .

تبرز الستينات ، إذن ، باعتبارها ذلك العقد من الزمن الذى سارت خلاله الأنظمة الثورية العربية من غمرة النجاح المبدئى الذى أتى به الاستقلال وما تلاه ، إلي حقبة صياغة بعض المبادىء الأيديولوجية التي بنيت أو ستبنى الثورة على أساسها . وقد أدت هذه العملية دون شك إلى عدد من التحديات ، وبصورة خاصة من قبل أولئك الذين كانت وجهات نظرهم حول مسألة الثورة عامة أو أحدى الثورات بالذات تختلف عن وجهات نظر السلطات المسؤولة فى بلدانهم . . كانت التحديات في نطاق الكتابة متباينة فى درجة صراحتها . الاستخدام الغزير للرمزية كوسيلة للتعبير ، كما أشار عدد كبير من الروائيين ، لم يكن باعتباره مجرد ظاهرة فنية فحسب ، بل كذلك باعتباره أمراً تحتّمه الضرورة العملية أيضاً . أما الكتّاب الأكثر صراحة فى التعبير عن آرائهم فقد واجهوا معاملة أشد قسوة كما يشير صبرى حافظ[١٥] . وقد صوّر نجيب محفوظ بوضوح بارع موقف المثقفين من الهياكل الحاكمة ، وكذلك عزلة هؤلاء المثقفين واغترابهم فى روايته «ثرثرة فوق النيل» (١٩٦٦) (ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٩٣) ، وقد أكسبته هذه الرواية عداء السلطات المصرية على أعلى مستوياتها ، وأدى ذلك تقريباً إلى محاصرته .

(١٤) راجع أيضاً ريموند وليم بيكر : «ثورة مصر غير المؤكدة فى عهد عبد الناصر والسادات» (كمبردج ، ماساشوستس : مطبعة جامعة هارفارد ١٩٧٨) ص ١٥١ .

(١٥) صبري حافظ «الرواية المصرية في الستينات» مجلة الأدب العربي / ٧ (١٩٧٦) : ص ٧٧ . راجع أيضاً يوسف إدريس في مقابلة مع مجلة نيويورك تايمز ريفيو أوف بوكس ، ١٦ آذار / مارس ، ١٩٨٠ ، ص ٣ .

من الواضح أن حرب حزيران / يونيو ١٩٦٧ كانت لحظة حاسمة في التاريخ المعاصر للأقطار العربية . والتعبير العربي الذي استخدم لوصف هذه الحرب هو «النكسة» (وهذا التعبير في حد ذاته يجسد إمكانيات اللغة ذاتها في نطاق التلاعب اللفظي إذا أخذنا بعين الاعتبار أن حرب ١٩٤٨ أطلق عليها اسم «النكبة») . وكانت هذه الحرب في الواقع بمثابة الضربة القاصمة النهائية التي توجه إلى ادعاءات القطاعات السياسية خلال المراحل المبكرة من عهد الاستقلال والثورة والتي جهدت الأنظمة لإطلاقها بكل عناية ، وهذا ما ركزت عليه تلك الأعداد الكبيرة من الدراسات المتأملة التي صدرت حول تلك الحرب وحقائقها الضمنية . ويقول الناقد المسرحي المصري فاروق عبد القادر إن تلك الحرب «كانت هزيمة نظم ومؤسسات وبنى وأفكار وقادة»[١٦] . أما حليم بركات ، الروائي وأخصائي علم الاجتماع فهو يحدد بعض المصادر الرئيسية لمشاعر الغضب والغيظ التي تلت تلك الحرب في روايته «عودة الطائرة إلى البحر» (١٩٦٩ ، ترجمت إلى الإنجليزية تحت عنوان «أيام الغبار» عام ١٩٧٤) . فتلك الحرب كانت حرباً لا أبطال فيها بالنسبة للعرب ، وانتهت المعركة الجوية - والتي كانت حاسمة في حد ذاتها - بسرعة مذهلة تتجاوز الحدود . وما زاد تأثير تلك الحرب سوءاً ، والغضب لنتائجها احتداماً هو أن القادة العرب كانوا يوهمون الناس ، حتى اللحظة الأخيرة ، بأنهم في طريقهم لتحقيق نصر باهر . وقد جسدت تلك الأحداث ، في رأي الكثيرين ، وبكل وضوح وجلاء الأمور التي كان المثقفون والأدباء يتناولونها ، وإن بتعابير رمزية ومتحفظة ، خلال ذلك العقد من الزمن ، بل وقبل ذلك أيضاً . وتبيّن حينذاك أن تلك الصور المخادعة التي رسمتها القيادات السياسية بكل عناية ، والرؤى حول مستقبل باهر يبنى على أساس العدالة والمساواة لا تعدو كونها تحريفاً لئيماً لواقع الحال في العالم العربي . كما تبين أن حجم الداء ومدى انتشاره هو من الاتساع بحيث لم يعد من الممكن كبت وإخماد النقاش العلني حول العواقب والآثار العديدة لذلك الداء ، وتبع ذلك ما وصفه عبد الله العروري بـ « الأزمة المعنوية»

(١٦) فاروق عبد القادر «ازدهار وسقوط المسرح المصري» (القاهرة : دار الفكر المعاصر) .

التى بلغت ذروتها فى حقبة من النقد الذاتى المرير وإعادة تقييم الثقافة العربية والممارسات السياسية بعد الحرب»[١٧] .

ما تزال آثار هذه الحرب تحدث تأثيرها على مسار الأحداث فى المنطقة ، من الناحيتين الاستراتيجية والسياسية . ولكن أنظمة الحكم القائمة ظلت موجودة على وجه الإجمال ، ووجد الملك حسين نفسه أمام سبل من اللاجئين الفلسطنيين الجدد القادمين من الضفة العربية ، كما شهدت سنوات ما بعد عام ١٩٦٧ تحولاً فى مواقف المجموعات الفلسطينية فى اللجوء إلى السبل المباشرة للتأثير فى السياسات القائمة ، وبصورة خاصة بظهور مجموعات الفدائيين . وبحلول عام ١٩٧٠ وصل التوتر بين الأولويات السياسية للحكومة الأردنية وأولويات الفلسطينيين ، وصل هذا التوتر إلى نقطة اللاعودة . وبعد فترة من القتال الوحشى أطلق عليها الفلسطينيون اسم «أيلول الأسود» تم إخراج المقاتلين من الأردن ، حيث توجهوا إلى لبنان وسورية . ومنذ ذلك الوقت ظلت العلاقات الأردنية – الفلسطينية تتراوح بين العداء والتعاون ، نظراً لأن التحالفات السياسية كانت تتأرجح من جانب إلى آخر . غير أن عمان عاصمة الأردن تعج الآن (١٩٩٣) بالفلسطينيين الذين ازداد تعدادهم مؤخراً نظراً للأعداد التى تدفقت مجدداً نتيجة لطرد الفلسطينيين من الكويت إثر حرب الخليج التى قامت عام ١٩٩٠ ، وفى حين تنغمس بقية الأقطار العربية فى مشكلاتها وأولوياتها الخاصة ، يظل الفلسطينيون دون وطن يعيشون فيه – ويتعرضون بانتظام لمذابح بربرية مثل مذابح تل الزعتر وصبرا وشاتيلا فى بيروت – محكومين بالنفى الذى يعبر عنه الشاعر الفلسطينى توفيق صايغ (١٩٢٣ – ١٩٧١) بقوله :

اقتراب ، ولا دخول

وسعى ، ولا وصول

(١٧) عبد الله العروى راجع أيضا مقالة محمد برادة في مجلة الآداب (عدد شباط / فبراير – آذار/ مارس ١٩٨٠) ، ص ٣ .

بــدونــه لا دخـــــول

ولا تحــمـلـه

فــلا دخــول[18]

أما فى مصر فقد استمر حكم جمال عبد الناصر الذى ظل الزعيم الذى يحظى بحب الجماهير لفترة طويلة . إلا أن الطبيعة الساحقة لهزيمة عام ١٩٦٧ ، ومحاولات عبد الناصر التوفيق بين تلك المجموعات والشعوب ضمن نطاق تلك الوضعية التى تحيط بها الاتهامات والاتهامات المضادة ، والشعور بخيبة الأمل والإحباط ، كل هذه الأمور كانت تفوق احتمال عبد الناصر الذي مات في شهر أيلول/سبتمبر ١٩٧٠ . أما خَلَفه ، أنور السادات ، فكان شخصاً مغموراً علي المسرح العالمى . وقد كان الاحتلال الإسرائيلى لسيناء (واستغلال إسرائيل لها) يمثل إهانة مستمرة للشرف المصرى ، مما أدى إلى مواجهة مطولة ومأزق يصعب الخروج منه على قناة السويس فى السبعينات من القرن العشرين . غير أن السادات أخذ يعطى الانطباع بأنه يركز اهتمامه على الشؤون الداخلية لمصر ، فأعاد بعض الحقوق المدنية التى كانت قد منعت إجمالاً خلال الستينات – وإن كانت هذه الحقوق ظلت ضمن نطاق محصور جداً – بما فى ذلك حرية الكلام (والكتابة) – على أن تظل هذه الحرية ضمن النطاق المناسب الذى تقرر الحكومة حدوده . وحقيقة أن معظم الكتب التى نشرت حينذاك كانت تهاجم عبد الناصر بكل عنف (بما فى ذلك «عودة الوعى» لتوفيق الحكيم والتى نشرت عام ١٩٧٤ ، ترجمت إلى الإنجليزية فى عام ١٩٨٤) ، هذه الحقيقة كانت توضح بكل جلاء بأن الأولويات السياسية والتحالفات المعقودة مع مصر كانت فى طريقها إلى التحول والتغيير . ولتأكيد هذا الاتجاه أعلن السادات سياسة الانفتاح ، حيث فتح الأسواق المصرية لكل من الرأسمال المحلى والعالمى . وكانت النتيجة الرئيسية لهذه السياسة

(١٨) القصيدة ٢٤ من مجموعته التي ترجمها إلي الإنجليزية عيسي بلاطة في مجموعة «شعراء عرب حديثون» ١٩٥٠ – ١٩٧٥ (واشنطن دي س : القارات الثلاث ، ١٩٧٦) ص ١٤٧ .

هى زيادة الفجوة التى تفصل بين الأغنياء والفقراء اتساعاً ، وهو موضوع أنتج في حد ذاته عدداً كبيراً من الأعمال القصصية .

بينما كانت تلك التحولات الاجتماعية تأخذ مجراها استمرت المواجهة السياسية على قناة السويس . ويتصاعد الضغط من أجل المواجهة فى شهر تشرين الأول/اكتوبر ١٩٧٣ استجاب السادات ، وكان «عبور» قناة السويس مفاجئاً للقوات الإسرائيلية التى أخذت على حين غرّة .. وعلي الرغم من أن القوات العربية اضطرت للعودة إلى مواقعها الأصلية فى نهاية المطاف إلا أن «تحطيم جدار بارليف» رفع من معنويات السادات من الناحية النفسية ، وإن كان أثر ذلك ظلَّ ضئيلاً فى بقية بلدان المنطقة ، حيث يصف جاك بيرك الحدث بأنه «شبه نجاح»(١٩) .

وفى عام ١٩٧٧ ، قام السادات بمبادرة جسورة أخرى حين وافق على التوجه إلى القدس ؛ حيث ألقى خطاباً أمام الكنيست الإسرائيلى . تلت ذلك اتفاقية سلام بين البلدين تم توقيعها فى آذار/ مارس ١٩٧٩ فى كامب ديفيد بواشنطن . ومهما كان الدور الذى لعبته هذه الأحداث على المسرح العالمى ، فإن اغتيال السادات فى عام ١٩٨١ على يد أعضاء من مجموعة إسلامية شعبية فى بلده نفسها ، والشوارع شبه الخالية فى القاهرة يوم تشييع جنازته ، كانت بمثابة أدلة مقنعة على مدى عزلته عن الحقائق السياسية فى مصر وفى المنطقة ككل . ولقد قال عبد الله العروى فى عام ١٩٧٤ بأن فترة ما بعد حرب عام ١٩٦٧ شهدت حالة من «الاستقطاب الواضح والمتزايد للقوى»(٢٠) . وهذا التعليق من جانب العروى يثبت صحته الكاملة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار ما شهدته مصر من أحداث فى الآونة الأخيرة وطبيعة علاقاتها مع بقية الدول العربية .

(١٩) جاك بيرك ، ص ٩٣ .

(٢٠) عبد الله العروري ، «أزمة المثقف العربي» ص ١٧١ ، كما تشير سلمي الخضراء الجيوسي إلى نفس الفترة في كتابها «الشعر العربي الحديث» ص ١٥ – ١٦ .

شهد عام ١٩٧٩ حدثاً آخر كان بمثابة تحول رئيسي في التاريخ الحديث لمنطقة الشرق الأوسط ؛ ألا وهو طرد شاه إيران واستبداله بقيادة شعبية دينية محافظة بزعامة آية الله الخميني . وعلى الرغم من أنه من الصعب بمكان بالنسبة لنا أن نستعرض هنا كل عواقب الثورة الإيرانية ، إلا أنه يمكنناالقول إن قوة الدفع التي أعطتها هذه الثورة للجاليات الشيعية ولحركات الانبعاث الإسلامي كقوة سياسية مقنعة في المنطقة برمتها ، هي قوة واضحة كل الوضوح ، والأمثلة على ذلك هي الحوادث التي شهدها كل من لبنان والعراق ودول الخليج ، فتركيب الدولة اللبنانية الذي تم في أوائل الأربعينات من القرن العشرين بني على أساس توازن دقيق بين مختلف الطوائف : وهم المسيحيون الموارنة ، والمسيحيون الأرثوذكس ، والمسلمون السنّة ، والمسلمون الشيعة ، والدروز وغيرهم . إلا أن هذا التوازن ، إن كان قائمًا بالفعل ، فقد تزعزع تماماً بفعل عوامل عديدة ، من بينها تفاوت عدد المواليد بين مختلف الطوائف ، وأنماط الهجرة من لبنان ، وتدفق اللاجئين الفلسطينيين . وعلى الرغم من أن نزاعات طائفية كانت قد قامت في الماضي (في عام ١٩٥٨ مثلاً) إلا أن حرباً أهلية شاملة اشتعلت في عام ١٩٧٥ . وبما أن تشكيل القوات المتقاتلة لم يكن يقوم على أساس الولاءات السياسية فقط ، بل الدينية أيضاً ، فقد كان من شأن النزاع أن يتحول ويتجدد باستمرار خلال الثمانينات بحيث تورطت فيه تشكيلات وتحالفات مختلفة على الصعيدين المحلي والدولي . وقد كان بروز الطائفة الشيعية في منطقة الجنوب ، وهي المنطقة المحاذية لشمال إسرائيل ، والدعم الهائل الذي تتلقاه هذه الطائفة من إيران ،كان هذا من العوامل الرئيسية في تقرير مسار تاريخ لبنان الحديث . وتجري أحداث رواية حنان الشيخ «حكاية زهرة» (١٩٨٠ - ترجمت إلى الإنجليزية في عام ١٩٨٦) ضمن بيئة هذه الطائفة في بيروت والجنوب ، وهي واحدة من سلسلة من الأعمال الأدبية التي تروي معاناة مجتمع يمزق نفسه إرباً إرباً . وعلى الرغم من كل هذه الأحداث ظلت بيروت مركزاً رئيسياً لنشر الكتب وللحياة الثقافية عامة .. وهذه المرونة هي ما يحتاجه لبنان أمسّ الحاجة وبقدر كبير أثناء محاولة طوائفه المختلفة تحويل السلام المزعزع إلى وضع يعود فيه البلد مكاناً منفتحاً ومزدهراً كما كان عليه لبنان من قبل .

تكمـن تعقيدات الوضـع فـي منطقة الخليج إلى حد ما (وهـو أمـر فشـل الساسة الغربيون فـي إداركـه) فـي وجـود جاليـات لا يستهان بها مـن المسلمين الشيعة فـي العـراق وفـي دول الخليج الأخـرى التـي تـواجـه الخليـج العربـي . ولا يغـرب عـن بال قادة الدولـة الغربية بالطبـع ما لهـذه المنطقـة مـن أهمية نظراً لأن القسم الأكبر مـن احتيـاطـي النفط العالمـي الثابت يكمـن تحتها بالذات ، خصوصاً وأنهم يعتمدون اعتماداً متزايداً عليها في الحصول علي إمداداتهم النفطية[٢١] . أما حجم الطوائف الشيعية في هذه البلدان فهو الأمر الذي يحرص حكامها علي عدم البوح به ، غير أن من الثابت أن الأكثرية في العراق هم من الشيعة . وبزيادة النشاط الذي أخذت الثورة الإيرانية تقوم به لجمع المزيد من الأنصار والأتباع كان من مصلحة السعودية بالطبع ، وكذلك دول النفط الغنية الأخرى في جنوب الخليج أن ينغمس العراق في حرب مع إيران من شأنها أن تكبح جماح الاضطراب السياسي المتزايد الذي أخذ يسود ضمن الطوائف الشيعية . كانت الحرب العراقية الإيرانية في الثمانينيات باهظة الثمن بما كلفته من أرواح بشرية ومعدات عسكرية[٢٢] . وحين طالبت الكويت في بادرة ، يمكن أن توصف بأنها تنم عن الاعتداد الزائد بالنفس والذي من شأنه أن يجلب الخراب لصاحبه ، حين طالبت بتسديد المبالغ التي أقرضتها للعراق للقيام بتلك الحرب ، أقدم صدام حسين على ضم الكويت سعياً لتحقيق عدد من الأهداف منها : تنفيذ مطالبة العراق طويلة الأمد بالكويت كجزء منه ، معاقبة الكويت على سياسة أسعار النفط التي تنتهجها ، ولفت الأنظار عن المصاعب التي كان يواجهها في داخل العراق ، وهي حيلة طالما كان يتم اللجوء إليها . وكانت النتيجة هي حرب الخليج التي أدت إلى دخول القوات الغربية إلى المنطقة من جديد ، وتدمير البنية التحتية الاجتماعية للعراق ، وظهور تحالفات جديدة عدة في المنطقة في أعقاب انتهاء

(٢١) اتخذ عبد الرحمن منيف من تاريخ تطور هذا الاهتمام المتزايد بالمنطقة ونتائج ذلك الاهتمام علي دول المنطقة موضوعاً لخماسيته «مدن الملح» (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر) ، علماً بأننا سنناقش هذه الرواية فيما بعد .

(٢٢) يضم النصب الحربي المقام في شبه جزيرة الفاو ما يصل إلي مليوني قتيل .

تلك الحرب ، لم يكن أقلها إمكانية عقد اتفاقيات سلام بين إسرائيل وبين الدول المختلفة المجاورة لها .

إلى جانب هذه الأحداث الأكثر أهمية في العقود الأخيرة شهد العالم العربي نزاعات لا تنتهي في مناطق قد لا تسلّط عليها الأضواء باستمرار ، مثل جنوب السودان حيث يقوم نزاع مستمر بين القوات الحكومية المسلحة من شمال السودان وبين سكان المناطق الجنوبية منه ، وهناك نزاع الصحراء الغربية بين قوات البوليساريو التي تدعمها الجزائر من جهة بين الجيش المغربي . أما ليبيا فهي تنغمس في الصراع الداخلي في تشاد إلى الجنوب منها ، في حين يشهد العراق (وكذلك إيران وتركيا) صراعاً مع الأكراد الذين يقاتلون بهدف إنشاء وطن خاص بهم .

الصراع ، إذاً ، كان أحد السمات الرئيسية للتاريخ الحديث لمنطقة الشرق الأوسط ، وهذا يعكس في الواقع الأهمية الاستراتيجية (والتي أضيفت إليها الأهمية الاقتصادية حالياً) للمنطقة منذ قرون عديدة . ولقد كان الصراع أيضاً ، كما سنبين بالتفصيل لاحقاً ، هو الموضوع الرئيسي الذي تدور حوله أحداث العديد من الأعمال القصصية العربية الحديثة ، وهو أمر قد لا يثير الدهشة نظراً لأثر الأحداث التي أشرنا إليها علي مجتمعات الدول المذكورة . وإلى جانب النزاعات الدولية والقطرية والطائفية التي كانت تستخدم فيها أسلحة الدمار ثارت صراعات سياسية وإيديولوجية أيضاً . وكما أشرنا من قبل ، أدت هزيمة عام ١٩٦٧ إلى إعادة النظر في الأولويات المطروحة من كل جانب من الجوانب . ويتردد في هذا النطاق فيما نشر في السبعينيات من هذا القرن تعبيران أساسيان هما «التراث والأصالة» . ولقد كرس عدد كبير من المثقفين العرب البارزين كل ما لديهم من جهد في إعادة مراجعة كل الأفكار الخاصة بعلاقة حاضر العرب مع ماضيهم ، ومضامين هذه العلاقة فيما يتعلق بمستقبلهم . وإذا ما أشرنا إلى عدد محدود من هؤلاء المثقفين يمكننا أن نورد أسماء عبد الله العروري (الذي سبق لنا الإشارة إلى كتاباته) وصادق جلال العظم وحسن حنفي ومحمد عابد الجابري وحسين

مروّة والطيب تيزيني[٢٣] . وهناك عامل هام آخر ظهر فى العديد من المجتمعات العربية (كما ظهر أثره فى التقاليد الأدبية) وهو ارتفاع صوت المرأة ؛ حيث عبرت عن تحرقها لتحقيق تغييرات عميقة فى المواقف والسلوك بالإضافة إلى الفرص المتاحة لها . وقد فعلت المرأة ذلك بفعالية واضحة فى ميدان القصة[٢٤] .

وفى حين شكلت هذه الاتجاهات الفكرية الخلفية للكثير من النقاش السائد بين المفكرين حول المبادىء المطروحة فى العام العربى خلال العقدين المنصرمين ، يظل الانبعاث الإسلامى ، كظاهرة دينية شعبية ، هو السمة السائدة فى معظم أقطار المنطقة وهى سمة تتوسع وتتعزز باستمرار . ولقد نجح قادة هذه الحركات نجاحاً هائلاً فى استغلال مجموعة من العوامل الموجودة فى تلك البلدان وبما يتفق مع وضعية كل بلد منها . ومن هذه العوامل مثلاً : توفر التراث الإسلامى الذى يمكن أن يكون الوسيلة المعاصرة حالياً لمحاربة العديد من الأمراض الفكرية والأخلاقية السائدة فى تلك المجتمعات ، وكذلك انكماش دور الاشتراكية كإيديولوجية موجّهة وما ينشأ عنها من اتجاهات علمانية ، والاستياء والامتعاض من تأثير القيم الغربية والقيم الاستهلاكية الشديدة وما ينتج عنها من تضخم مالى . هذا بالطبع عدد ضئيل من العوامل العديدة التى تكمن خلف ظهور قوة ذات تأثير لا يستهان به فى العالم العربى المعاصر وهى القوة التى ستلعب دوراً رئيسياً مستمراً دون شك فى الحياة الاجتماعية والفكرية للأقطار العربية .

هذا الاستعراض الموجز للأحداث والتوجهات التى سادت منطقة الشرق الأوسط منذ الحرب العالمية الثانية لا يستهدف ما يزيد عن مسّ سطح هذا الموضوع الهائل

(٢٣) يشير عيسي بلاطة بإسهاب وبأسلوب نيّر إلي أفكار هؤلاء المفكرين في كتابه «اتجاهات ومواضيع في الفكر العربي المعاصر» (ألباني ، نيويورك : مطبعة جامعة نيويورك ١٩٩٠) .

(٢٤) المصدر السابق ص١٩٩ - ٢٣٧ . راجع أيضا كتاب كوك «أصوات الحرب الأخرى» (كمبردج : مطبعة جامعة كمبردج ، ١٩٨٨) وكتاب ايفين عقاد «الجنس والحرب : *الأقنعة الأدبية للشرق الأوسط*» (نيويورك ، مطبعة جامعة نيويورك ، ١٩٩٠) .

والذى خصص آخرون من الزملاء فى مختلف الاختصاصات مجلدات ومجلدات لتقصي جوانبه غير أن هذا الاستعراض سيشكل الخلفية ، فيما أطمع لتحليل السبل التى اختارها الأنباء لخلق عوالم قصصية تتقصى الحقائق والأفكار السائدة وتعكس هذه الحقائق . ولكى نتمكن من تغطية النتاج الروائى للعالم العربى برمته خلال نصف قرن من الزمن بحيث نستعرض مجمل هذا النتاج فإن النهج الذى سنتبعه فى بقية هذا الفصل يعتمد أساساً على المواضيع التى تركز عليها هذه الروايات . كما سنخصص الأجزاء الأخيرة منه للتجارب الجديدة فى كتابة الرواية والأبعاد الاجتماعية للكاتب والنص والقارىء . أما فى الفصل التالى فسنستعرض ونحلل روايات مختارة صدرت إبّان هذه الفترة بتفصيل أكبر .

عقود الواقعية

تمثل الأحداث السياسية والتحولات الاجتماعية التى تحدثنا عنها خلفية للكتابة القصصية فى العالم العربي خلال السنوات الخمسين الماضية . وقد لا يدهشنا أن تختار الغالبية العظمى من الروائيين معالجة هذا الحقائق السياسية والاجتماعية بالأسلوب القصصى المتوفر لهم ، وهو الأسلوب الواقعى ، إذا أخذنا بعين الاعتبار الاندفاع لتحقيق الاستقلال ، ومن ثم نحو تطوير الهوية الوطنية والقومية العربية والتركيبة الاجتماعية فى هذه البلدان . وقبل محاولتنا تقصى السبل التى انتهجت لتحقيق هذا المشروع الكبير ومدى نجاح الكتّاب فى ذلك ، قد يبدو من الأفضل لنا أن نتوقف قليلاً لمراجعة أسلوبين قصصيين آخرين كانا يستأثران بالشعبية قبل تبنى الأسلوب الواقعى .

لعبت الرواية التاريخية ، كما أشرنا فى الفصل السابق ، دوراً هاماً ضمن المسار العام لعصر النهضة بما وفرته من وظائف تربوية بالإضافة إلى توفير التسلية للقراء . وقد شمل دورها إعادة اكتشاف التراث الكلاسيكي ، وتأكيد الهوية القومية . وفى مصر مثلاً شهدت فترة ما بعد ثورة عام ١٩١٩ مداً للكبرياء الوطنية ، وقد عززت هذا الشعور العام الاكتشافات المذهلة التى تمت في عام ١٩٢٢ فى قبر توت عنخ آمون .

وتجدر الإشارة هنا إلي أن أول عمل لنجيب محفوظ كان ترجمة كتاب لجميس بايكى James Baikie حول الآثار المصرية إلى اللغة العربية . أما أولى مساهماته فى مضمار القصص الأطول فقد كانت ثلاث روايات تاريخية يمكن اعتبارها جزءاً من ذلك الوعى المتزايد بالجذور التاريخية والتى وجدت أوضح تعبير عنها فيما أطلق عليه اسم الحركة الفرعونية (والتى قد تتجلى بأحلى صورها برواية «عودة الروح» لتوفيق الحكيم) . كما يشير يوسف عز الدين إلى أن العراق أيضاً شهد الاتجاه نفسه(٢٥) . ففى هذه الفترة استمر الكتّاب فى إصدار روايات تدور أحداثها فى عهود سحيقة أو فى العصور الوسطى . وفى تونس أيضاً استخدم البشير الخرِّيف (١٩١٧-١٩٨٣) روايته «برق الليل» (١٩٦١) لتصوير نوعية الحياة فى بلده تونس حين كانت تحت حكم الحفصيين فى القرن السادس عشر ، وإن كانت إشارته إلى الغزو الأسبانى للبلاد في عام ١٥٣٥ . إنما تعتبر بمثابة تذكير للقراء بوقائع الاحتلال فى القرن العشرين(٢٦) . وفى سورية كتب معروف الأرناؤوط (المتوفى عام ١٩٤٧) سلسلة من الأعمال التى تعالج أحداث فترات من التاريخ الإسلامى المبكر(٢٧) . إلا أنه فى الوقت الذى تابع فيه الروائيون العرب فى أقطار عربية مختلفة كتابة القصص التاريخية بهدف توفير المعلومات والتسلية للقراء كانت قوى التغيير السريع تدفع الكتّاب العرب فى اتجاهات مختلفة . ففى روايته «الرغيف» مثلاً (١٩٣٩) يعطى توفيق يوسف عواد (ولد عام ١٩١١) صورة حيّة عن المقاومة العربية للأتراك خلال الحرب العالمية الأولى ، بأسلوب يتسم بعمق التركيز والفطنة الفنية(٢٨) . وفى الآونة الأخيرة ، والتى وفرت فيها حوادث التاريخ

(٢٥) راجع كتاب يوسف عز الدين «الرواية في العراق» ص ١٦٠ . أما الأمثلة الخاصة بمصر فيمكن مراجعة المزيد عنها في كتاب حمدي سكوت ص٤٦-٨٤ .

(٢٦) للمزيد حول أعمال البشير الخريف ، راجع كتاب غازي ، ص٦٢ .

(٢٧) هذه الروايات هى «سيد قريش» (١٩٢٩) و «عمر بن الخطاب» (١٩٣٦) ، و«طارق بن زياد» (١٩٤١) ، و«فاطمة البتول» (١٩٤٣) . راجع أيضاً كتاب السعافين ، ص ١٦١ - ١٨٥ وكذلك النساج ، ص ١١٨ .

(٢٨) هذا التقييم لكتاب الرغيف هو لسهيل إدريس في عدد مجلة الآداب لشهر شباط/فبراير ١٩٥٧ . وللمزيد حول الرواية يمكن الرجوع لكتاب جورج سالم «المغامرة الروائية» (دمشق منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٣) ص ١٠٢-١٠٧ وكذلك كتاب السعافين ص ٢٧٧-٤٣٦ .

الماضى ، مع الأسف ، مجالاً غنياً للصراع فى العالم العربى ، ظل الروائيون العرب يجدون فى حوادث العقود السابقة من هذا القرن إلهاماً لهم فى كتاباتهم . فالكاتب السورى فارس زرزور يتخذ من فترة الحرب العالمية الأولي مسرحاً لروايته «لن تسقط المدينة» (١٩٦٩) ، فى حين كانت رواية حسن جبل (١٩٦٩) عبارة عن رواية وثائقية لمقاومة المحتلين الفرنسيين فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن[٢٩] . وفى مصر دأب كتّاب على كتابة الروايات التاريخية التى ظلت تلقى شعبية بين جمهور القراء حتى الخمسينيات من هذا القرن ، ومن هؤلاء الكتّاب عادل كامل (ولد عام ١٩١٦) وعلى الجارم (١٨٨١-١٩٤٩) ومحمد سعيد العريان (١٩٠٥-١٩٦٤) ومحمد فريد أبو حديد (١٨٩٣-١٩٦٧)[٣٠] . إلا أن أهمية هذا النوع من المعالجة الروائية أخذت تتضاءل مع تقدم مسار تطور الرواية كنمط أدبى خلال نصف القرن الماضى . وعلى الرغم من أن «استخدام» التاريخ والنصوص التاريخية (أو تقليدها) ظل سمة أساسية وبارزة من سمات العديد من الأعمال القصصية العربية الحديثة والمعاصرة ، كما سنلاحظ فى استعراضنا لهذه الأعمال فيما بعد ، إلا أن الهدف من هذه الأعمال تغير تغيراً كبيراً .

تبع الاتجاه التاريخى فى الرواية فى مراحلة الأولى الاتجاه العاطفى (الرومانتيكى) ، وتعتبر رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل أولى الأمثلة على هذا النوع من الرواية . وقد لاقى هذا النوع ، ومايزال ، رواجاً شعبياً هائلا (وهو أمر نلحظه فى العالم الغربى أيضاً) . وكما يشير الناقد المصرى عبد المحسن طه بدر ، وبلهجة لاذعة ، فإن انتشار التيار الواقعى باعتبار النمط المفضل فى التقاليد الفنية الروائية العربية لم يفلح على الإطلاق فى الحد من شعبية التيار الرومانتيكى ، ويضيف : «وهو يستمد أسباب بقائه من وجود القارىء الذى لا يعبأ برفع مستوى وعيه ، وإنما يُقبل على قراءة الرواية بدافع التسلية وحدها . وفى كل مجتمع ستجد أنصاف المثقفين المستعدين لتلبية

(٢٩) راجع كتاب السعافين ، (دمشق : ١٩٧٣) ص ١٣٢ - ١٣٧ ، وكتاب عبد الهادي الفيومي «الواقعية في الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام» (عمان : دار الفكر ، ١٩٨٣) ص ٢٠٩-٢٩٩ .

(٣٠) للمزيد عن هؤلاء الكتّاب راجع كتاب حمدي سكوت ، الفصلين الثاني والثالث ، وكذلك النسّاج ، ص ٧١-٧٦

طلب هذا القارئ . وقد انصرف جمهور كبير من قراء رواية التسلية إلى تمثيليات الإذاعة وأفلام السينما ، وأخيراً إلى التلفزيون»[٣١] . ولاشك أن أكثر هذا النوع من الكتاب شعبية هو إحسان عبد القدوس ، الابن المشهور لأم مشهورة هي الممثلة روز اليوسف ، فقد حقق لنفسه شهرة واسعة بكتابة سلسلة لا تنتهى من الأعمال الروائية الرومانتيكية التى تتطرق ، وبطريقة استفزازية ، لمواضيع تتعلق بتركيب العائلة وبوضعية المرأة ، بحيث أصبح إحسان عبد القدوس ، بالنسبة لعالم القصة ، مثيلاً لنزار قبانى فى مجال الشعر العربى الحديث . والأمثلة على القصص الرومانتيكية من أجزاء أخرى من العالم العربي قد تفيدنا في توضيح اختلاف التسلسل الزمنى لتطور الرواية كنمط أدبى ، وهو اختلاف مازال قائماً حتى هذه المرحلة . وفى الجزائر كتب أحمد رضا هوهو «غادة أم القرى» (١٩٤٧) وموضوعها هو الحب والزواج[٣٢] . وفى السودان ، كان هذا الموضوع رائجاً لدى الروائيين أيضاً ، ومنهم بدوى عبد القادر خليل الذى كتب رواية «هائم على الأرض» أو «رسائل الحرمان» (١٩٥٤) والتى تلجأ ، كما يوحى عنوانها ، لأسلوب استخدام الرسائل المكثّف ، وكذلك شاكر مصطفى بروايته «حتى تعود» (١٩٥٩) ؛ حيث تتوقف قصة حب محمود وعواطف حين يتزوج البطل من امرأة أجنبية ولا يعود هذا إلى محبوبته الأصلية إلا وهى على فراش الموت[٣٣] .

المواضيع الرئيسية فى الرواية العربية الحديثة

تبنّى نقاد الرواية العربية القلائل الذين اختاروا تجاوز الحدود القطرية فى تقييم النتاج الروائى العربى ، تبنوا عدداً من التصنيفات المنظّمة لأساليب كتابة الرواية . فيستخدم شكرى عياد مثلاً ، وهو كاتب قصصى وناقد فى نفس الوقت ، يستخدم

(٣١) راجع كتاب عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية» ص ١٦٩ .

(٣٢) راجع النسّاج ، ص ٢٢٠ وكذلك الخطيب ، ص ٧٠ .

(٣٣) راجع النسّاج ، ص ٢٣٣ – ٢٣٥ .

التصنيفات التالية : أعمال تستهدف تحديد الهوية القومية ، وأعمال هدفها تزجية الوقت ، وأخرى تعالج موضوع الفرد وتجربته داخل المجتمع ، وأعمال تتبنى موقفاً ناقداً ، وأخيراً تلك التى تعالج مواضيع ميتافيزيقية (مواضيع ما وراء الطبيعة)[٣٤] . غير أن نقاداً آخرين يفضلون تصنيفات تشمل مزيجاً من التقسيم على أساس الموضوع ، وكذلك التصنيفات الأوسع التى استخدمناها سابقاً (مثل : التاريخية ، والرومانتيكية ، والواقعية) وذلك لدى محاولة هؤلاء النقاد غربلة الاتجاهات الراهنة فى الكتابة وتقييمها[٣٥] . غير أننا إذا أخذنا بعين الاعتبار التغيرات الهائلة التى شهدتها المجتمعات العربية خلال الفترة موضوع دراستنا ، فإننا سنتوقع من الرواية أن تلبى الدور الذى يمكنها تلبيته أكثر من أى نمط أدبى آخر ، ألا وهو أن تكون مرآة للمجتمع الذى تولد فيه وناقداً له فى نفس الوقت . فقد أصبحت الرواية شريكاً نشطاً فى حركة الالتزام فى الأدب ، وانعكس ذلك فى صدور المجلة الأدبية اللامعة ، الآداب ، فى بيروت عام ١٩٥٣ . ويعبِّر الكاتب وعالم الاجتماع والأستاذ الجامعى «حليم بركات» عن الضرورات الاجتماعية التى تعكسها هذه المجموعة من الأولويات بقوله :

«انشغل الكتاب العرب المعاصرون بمواضيع تتعلق بالنضال والثورة والتحرير وتحرير المرأة والتمرد والاغتراب ، إذ لا يمكن للكاتب العربى أن يكون جزءاً من المجتمع العربى دون أن يكون مهتماً بالتغيير . فتناسى الاستبداد والظلم والفقر والفاقة والخداع والكبت هى أمور تتم عن عدم الشعور . بل يمكنني القول إن الكتابة عن

(٣٤) شكري عياد : «الرواية العربية المعاصرة وأمة الضمير العربي» ، أعلام الفكر ٣ - عدد ٣ (تشرين الأول/أكتوبر - كانون الأول/ديسمبر ١٩٧٢) ص ٦١٩ - ٦٤٨ .

(٣٥) خالدة سعيد : «الرواية العربية بين عامي ١٩٢٠-١٩٧٢» مجلة «مواقف» عدد ٢٨ (صيف عام ١٩٧٤) ص ٧٥-٨٨ . راجع أيضا فيال «القصة» والخطيب ص ٤٣ . وعبد الرحمن الربيعى ، ص ٢٨ - ٢٩ ، وكتاب حليم بركات : «تصورات الواقع الاجتماعي في الرواية العربية المعاصرة» (واشنطن دي سي ، مركز الدراسات العربية المعاصرة ، جامعة جورج تاون ، ١٩٧٧) ، ص ٣٦ .

المجتمع العربي دون الاهتمام بمشكلة التغيير هو نوع من الانغماس في الأمور غير القائمة»[٣٦] .

وإذا ما تذكرنا ما أشرنا إليه في بداية هذا الفصل من أن موضوع الصراع هو الموضوع السائد في هذا الجزء من العالم ، فقد لايدهشنا بأن الحرب كانت من المواضيع الرئيسية التي عالجتها الرواية العربية ، ولذا فستكون أول موضوع نعالجه في هذا النطاق .

الصراع والمواجهة

وضع الفلسطينيين : عالج الروائيون من مختلف الأقطار العربية الصراع المستمر مع إسرائيل حول وضع الفلسطينيين ، وهو موضوع متعدد الوجوه يشمل سلسلة المواجهات والحروب التي حدثت في أعوام ١٩٤٨ ، ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ ، ثم في عام ١٩٨٢ ، كما يشمل التصرفات التي تتسم بالعنف في كثير من الأحيان لمن يطلق عليهم اسم «المقاتلين من أجل الحرية» أو «الإرهابيين» (تبعاً لوجهة نظر الأطراف المختلفة نحوهم) . كما يشمل ، ثالثاً ، تأثير النزاع على الناس الذين يعيشون في البلدان المجاورة مثل لبنان وسورية والأردن ، وأخيراً الحياة التي يعيشها الفلسطينيون ، سواء داخل إسرائيل ، أو في المناطق المحتلة مثل الضفة الغربية ، أو في مخيمات اللاجئين العديدة ، أو في السجون . كل هذه المواضيع كانت تركز عليها الأعمال القصصية العربية ، وهي أعمال قد لاتتجاوز قيمة الكثير منها القيمة الوقتية ، ولكن عدداً لايستهان به سيبقى من الأعمال المرموقة دون شك .

من الطبيعي أن يقف الروائيون الفلسطينيون في طليعة قائمة الكتّاب الذين عالجوا المراحل والوجوه المتعددة للتاريخ الراهن لشعبهم . ومن هؤلاء الكتاب غسان كنفاني (١٩٣٦ - ١٩٧٢) الصحفي السياسي والناطق باسم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ،

(٣٦) حليم بركات «الروايات العربية والتحول الاجتماعي» في مجموعة «دراسات حول الأدب العربي المعاصر» تحرير آر . سي أوستيل (وارمنستر ، انجلتر أريس آند فيلبيس ١٩٧٥) ص ١٢٦-١٢٧ .

والذى اغتيل بوضع قنبلة فى سيارته ببيروت . ولاشك أن أكثر أعماله شهره هو «رجال فى الشمس» (١٩٦٣ – ترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٧٨) . وفى هذه الرواية القصيرة قوة التأثير والتى تلعب فيها الرموز دوراً يصل إلى درجة القصة الرمزية المجازية يحاول ثلاثة من الفلسطينيين القيام برحلة شاقة عبر الصحراء بهدف العبور إلى الكويت أملاً فى الحصول على عمل . تمثل الصحراء هنا بيئة قاسية غير مضيافة على الإطلاق ، إذا تضرب الشمس رؤوسهم بحرارتها اللاهبة باستمرار ودونما رحمة أثناء محاولتهم تحقيق ضالتهم المنشودة . وتتواجد فى مناطق قريبة من الحدود عناصر من الوسطاء مهمتهم خدمة مثل هؤلاء المسافرين وأشباههم بنقلهم خلسة وبصورة غير مشروعة إلى الكويت عبر مسالك بعيدة عن مواقع البدو الغزاة الذين يسلبونهم كل ما فى حوزتهم إذا ما التقوا بهم . يلتقط هؤلاء الثلاثة أبو خيزران ، سائق إحدى سيارات الصهريج ، ويوافق على نقلهم عبر الحدود داخل الصهريج ، ثم يتبين أن أبا خيزران يعانى من العجز الجنسى بسبب إصابته بجرح فى حرب سابقة ، وهو ما يعطى الأحداث اللاحقة طابعاً عبثياً يضاف إلى الوضع المأساوي المؤلم الذى يحيط بالشبان الثلاثة داخل الصهريج ، تسير الأمور على ما يرام عند الحدود العراقية ، إلا أنه لدى وصول الصهريج إلى نقطة العبور الكويتية تتأخر إجراءات العبور حين يأخذ موظف الجمارك فى التهكم على أبى خيزران وعلاقته مع فتاته فى البصرة . تمر لحظات مميتة يفتح بعدها أبو خيرزان الصهريج ليجد ركابه الثلاثة جثثاً هامدة ، وبحركة يائسة ذات معنى رمزى واضح ومدمر ، يحمل السائق جثث الشبان الثلاثة ويلقى بها فوق أكوام القمامة ويتركها هناك بعد أن يستولى على كل ما بحوزة الشبان وهو يتساءل لمَ لم يقرعوا جوانب الصهريج قبل أن يصلوا إلى تلك النهاية[٣٧] .

(٣٧) غسان كنفاني : «رجال في الشمس» في الآثار الكاملة (بيروت : دار الطليعة ، ١٩٧٢) ١-١٥٢ . ولتحليل هذه الرواية وغيرها من أعمال كنفاني بالإضافة لأعمال روائيين فلسطينيين آخرين يمكن الرجوع إلي مقالة باربرا هارلو «قراءة الهوية الوطنية في الرواية الفلسطينية» في مجموعة «الرواية العربية منذ عام ١٩٥٠» مقالات نقدية ومقابلات ومسرد (موندوس آرابيكوس ٥:٨٩-١٠٨ (كمبردج ماساشوستس دار الهجر ١٩٩٢) .

الأسلوب القوى الذى يصور به الكاتب وضع الفلسطينى فى منفاه ضمن العالم العربى أكسب هذه القصة جمهوراً واسعاً من القراء . وعلاوة على أهمية الرسالة التى يجسدها العمل ، خصوصاً وأن الكاتب هو غسان كنفانى ، فإن بناء العمل فى حد ذاته ينجح فى إعطاء أكبر أثر ممكن لأحداثه الختامية . فى البداية ، تقدم لنا كل شخصية على حدة بوصفها تمثل جانباً مختلفاً من جوانب الحياة الفلسطينية ، ولا تتحد تجربتهم إلا بعد أن يبدأوا رحلتهم المشؤومة مع أبى خيزران ، ثم تتلاحق الأحداث بسرعة ويتفوق الرمز على السمات الفردية للشخصيات . بل قد يؤخذ على الرواية بمجملها أنها تعطى القارئ رؤية ذات بعدين للشخصيات إلى حدٍ ما . وفيما عدا ذلك يمكننا القول إن الصور المستخدمة للتعبير عن الرموز قد صيغت بلغة شديدة الوضوح والتأثير ، وبصورة خاصة لدى وصف الصحراء وحرارة الشمس التى لاتطلق .

وفى رواية «ما تبقى لكم» التى سنتناولها بالبحث فى الفصل التالى (١٩٦٦ – ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٩٠) هنالك ما يوحى بالمزيد من التطور فى التكنيك الروائى بحيث يمكن للمرء أن يقول بأنه كان من شأن غسان كنفانى أن يستمر فى التجريب فى الأساليب والأنماط القصصية لو أنه ظل على قيد الحياة . ،لا أن علينا أن نعترف بأن مشاعر الالتزام الشديد لدى الكاتب تطغى على بعض أعماله بحيث تبدو شبيهة بالريبورتاج الصحفى . وحتى لو كانت بعض أعماله لم تحقق قدراً كبيراً من النجاح فى النطاق القصصى مقارنة بأعماله الأخرى ، فإنها تفلح فى تصوير آلام الحرمان والمعاناة في المخيمات وما ينجم عنهما من شعور بالإحباط والغضب والعنف وذلك بأسلوب لايضاهى فى شفافيته . ومن بين كل الروائيين العرب الحديثين ، كما يقول الكاتب المصرى يوسف إدريس (١٩٢٧–١٩٩١) ، كان كنفانى «أول كاتب عربى يصل بتجربته مع المشاكل التى عانى منها إلى درجة الشهادة»[٣٨] .

(٣٨)راجع مقدمة «رجال في الشمس» الآثار الكاملة (بيرت دار الطليعة ١٩٧٢) . وقد صدرت دراسة كاملة عن غسان كنفانى بالإنجليزية لمحمد صديق تحت عنوان «الإنسان القضية : الوعي السياسي والعالم القصصي لغسان كنفاني» (سياتل : مطبعة جامعة واشنطن ، ١٩٨٤) .

بغداد وروما والقدس وبيروت وكمبردج ، كل هذه أماكن تقع فيها أحداث روايات جبرا إبراهيم جبرا (ولد عام ١٩١٩) . وجبرا ناقد للأدب والفن والموسيقى ، كما أنه شاعر ومترجم للأدب الإنجليزى وروائى ، وقد عاش فى المنفى نتيجة لقتال عام ١٩٤٨ ، حيث ظل يعيش فى بغداد منذ ذلك الحين . وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار سعة ثقافة جبرا واهتماماته (علماً بأنه كتب روايته «صيادون فى شارع ضيق» باللغة الإنجليزية أساساً ونشرت فى لندن عام ١٩٦٠)[٣٩] ، فقد لايدهشنا أن تغمر رواياته مناقشاتٌ فى الأمور السياسية والأدبية والفلسفية مما يثير تساؤلات حول قراء رواياته المحتملين أو الفعليين . وهو ما سنتطرق إليه فيما بعد . وشخصيات هذه الروايات في معظمها من المفكرين : كتاب وفنانون وأفراد من طبقة النخبة ، وسياسيون ثوريون ونحوهم وهم يعيشون حياة اغتراب ، وسواء أكانوا فلسطينيين أم غير فلسطينيين ، فهم يطمحون لحياة جديدة أفضل كى يتمكنوا من الإفلات من مشاكل الحياة فى المجتمع العربى المعاصر . وهذا ينطبق على الشخصيات من النساء والرجال على حد سواء . وفى العديد من رواياته تثور النساء علي القيم التقليدية في المجتمع كوسيلة للخلاص من خيباتهن الشخصية . وفى رواية السفينة (١٩٦٥ – ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٥) والتى سنناقشها بالتفصيل فى الفصل التالى ، تحول القيم العشائرية للمجتمع العراقى دون تحقيق سعادة بطلى الرواية عصام ولمى . كما يصور جبرا فى رواياته بكل قوة المعاملة البربرية التى يلقاها هؤلاء المفكرون على أيدى السلطات الحاكمة . وأحد الأمثلة علي ذلك هو محمود فى «السفينة» ، ويتعزز هذا الموضوع في أعماله الأخرى ، خاصة في «البحث عن وليد مسعود» التى سبقت لنا الإشارة إليها ، وفى هذه الرواية أيضاً يتوسع جبرا فى استخدام التكنيك الذى سبق له استخدامه وبنجاح فى «السفينة» ، وهو استخدام عدة رواة . وبدلاً من الروائيين الرئيسيين في السفينة (مع قيام إميليا فارنيسى بدور توضيحى فى أحد الفصول) ، وبدلاً من اتباع تسلسل زمنى تحكمه رحلة السفينة ، نجد مزيجاً من الأصوات المختلفة التي تواجه وضعية فريدة واحدة . إذ

(٣٩) صدرت هذه الرواية مؤخراً بالإنجليزية في طبعة جديدة : (عن دار القارات الثلاث ، واشنطن دي سي ، ١٩٩٠) .

تجتمع مجموعة من المثقفين ، من النساء والرجال ، فى حفلة عشاد في بغداد ، ويدعوهم المضيف لسماع شريط مسجل تركه في سيارته وليد مسعود ، وهو مثقف فلسطيني مختفٍ ، وربما كان قدقتل ، وبعد سماع ذلك الشريط يروى بعض معارفه من النساء والرجال فى فصول متلاحقة مسار علاقتهم مع هذا «البطل» المفقود .. والطبيعة المعقدة لحياة هذا البطل وعلاقته مع كل من الفدائيين وأوساط المثقفين توفر لنا صورة شفافة للتاريخ الحديث للشعب الفلسطيني والتوتر الكامن فى محاولات البحث عن حلول لمشاكل هذا الشعب . والنتيجة هى تجربة روائية بارعة(٤٠) .

اتجه جبرا فى العقد الأخير من عمره اتجاهات أخرى . فإلى جانب كتابة سيرته الذاتية (بادئاً بجزء يحمل عنوان البئر الأولى فى عام ١٩٨٧) ، كتب رواية مقلقة تحمل عنوان «الغرف الأخرى» (١٩٨٦) وهى تنقل القارىء من ساحة «واقعية» في إحدى المدن عبر متاهة من الأحلام التى تشبه الكوابيس وحالة ما دون الوعى يجد فيها الراوى نفسه يواجه العديد من التهم بارتكاب جرائم لايدرى بأمرها ، بحيث يتشكك بقواه العقلية . أما «عالم بلا خرائط»(١٩٨٣) فهى تمثل تجديداً ملفتاً للنظر مقارنة بأعماله السابقة ، حيث إنها رواية غنية شديدة التعقيد اشترك فى كتابتها مع الكاتب عبد الرحمن منيف ، الذى سنتناول أعماله بالبحث فيما بعد . وبدءاً من عنوان الرواية نفسه ، يدخل القارىء عالماً خيالياً تستبدل فيه المجتمعات الثورية المثل العليا والأهداف الإصلاحية لثوراتهم بعالم من الاضطهاد والإرهاب . وينسج الروائيان مهاراتهما الروائية – بما فى ذلك قدرة جبرا على تصوير ذعر المثقف العربى وولع عبد الرحمن منيف برسم لوحة سردية أكثر تقليدية واتساعاً – ينسجانها فى قصة حب وعلاقات

(٤٠) يمكن مراجعة المزيد من الدراسات حول هؤلاء وغيرهم من الأدباء الفلسطينيين باللغة العربية في مصادر عديدة نذكر منها : «الرواية في الأدب الفلسطيني من عام ١٩٥٠–١٩٧٥» لأحمد أبو مطر (بيروت . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠) ص ٢١٩ – ٢٢٨ ، وكتاب «درجات الوعي في الكتابة» لنجيب العوف (الدار البيضاء : دار النشر المغربية ١٩٨٠) ص ٢٤١ – ٢٦٠ ، وكتاب «تجربة البحث عن أفق» لإلياس خوري ، ص ٦٨ – ٧٤ ، وكتاب «ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية : غسان كنفاني ، إميل حبيبي ، وجبرا إبراهيم جبرا» لفاروق وادي . (عكا : دار الأسوار ، ١٩٨١) ص ١٤١ – ١٨٢ .

غرام سرية تجرى أحداثها فى مدينة تحمل اسم «عمورية» . تتسقّ الأحداث بحيث تحدث أقصى تأثير ممكن حول مصير شخصية وحيدة فى الرواية هى نجوى العامرى التى وجدت مقتولة . وتتبّع الرواية ، دون أن تصل إلى حل نهائي ، مسار علاقة غرامية بين هذه البطلة وبين علاء الدين نجيب ، وهو صديق لزوجها . تُنسَج القصة على خلفية الصراع فى فلسطين ولبنان ، وهو صراع يترك بصماته باستمرار على وعى المواطنين من سكان هذه المدينة وغيرها من المدن العربية(٤١) .

أما إميل حبيبى (المولود عام ١٩٢١) الروائى الفلسطينى فهو ، على العكس من كنفانى وجبرا ، إنما يعالج القضايا التى تواجه شعبه الذى ظلّ فى داخل فلسطين ، فهو عضو مؤسس فى الحزب الشيوعى الإسرائيلى ، وعضو سابق فى الكنيست (١٩٥١-١٩٧١) ، ومنح فى عام ١٩٩٢ الجائزة الأدبية الكبرى فى إسرائيل . وقد نجح فى كتاباته فى الكشف عن التناقضات المريرة فى حياة المواطنين العرب فى إسرائيل . ففى «سداسية الأيام الستة» (١٩٦٩) يروى إميل حبيبى مجموعة من القصص عن لقاءات بين عدد من أفراد الجالية العربية فى إسرائيل مع أقاربهم فى خارجها ، وينجح فى شد خيوط تلك اللوحات المتكاملة فى رابطة أكبر من العلاقات الإنسانية التى تدور حول بؤرة رئيسية تتعلق بالأرض وبالنضال(٤٢) . أما أشهر أعمال إميل حبيبى فهى رواية «الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل» (١٩٧٤ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٢) ، وهى تصور الحياة اليومية للعرب فى إسرائيل وإن كان يغلفها بغلاف غنى بالتهكم والسخرية الحلوة – المرّة . وتعتبر «الوقائع الغريبة» مساهمة فريدة فى مضمار القصة العربية المعاصرة ، لا بسبب ظُرفها وسخريتها فحسب ، بل لأنها توفر للقارىء مائدة فاخرة من النصوص المتشابكة أيضاً . ويكرر إميل حبيبى النمط نفسه فى روايته «خَطيَّة» (وهو اسم بطل الرواية وإن كانت الكلمة باللهجة الفلسطينية

(٤١) يتحدث مصطفي بدوي عن هذه الروايات وغيرها من تأليف جبرا ومنيف في مقالته في مجلة الأدب العربي ٢٣ – عدد ٢ (عدد تموز / يوليو ١٩٩٢) ، وتحمل المقالة عنوان : « روائيان من العراق» جبرا ومنيف ص ١٤٠ – ١٥٤ .

(٤٢) إلياس خوري : «تجربة البحث عن أفق» ص ٤٧ .

تدل على معنى «يا مسكين» وقد صدرت عام[٤٣] ١٩٨٥ . وهنا أيضاً يبذل الكاتب قصارى جده لاستخدام قضية عادية تماماً ، مثل ازدحام شديد في المرور فى حيفا ، كنقطة بداية يصطحبنا من خلالها فى رحلة سردية متقنة تقود القارىء عبر متاهة من الأطر الزمنية ومستويات الوعى العديدة ، وتلميحات ضمنية لفترات زمنية مبكرة من تاريخ الثقافة العربية . إذا كانت الرواية لاتصل فى مستواها إلى مستوى «الوقائع الغريبة» فلأن هذه الرواية ، أى الوقائع الغريبة ، تعتبر مثلاً للأعمال السردية النفاذة فى سخريتها ، والتى يصعب الوصول إلى مستواها ، علماً بأننا سنناقش مزاياها بالتفصيل فى الفصل التالى .

بينما كانت كاتبات مثل فدوى طوقان المولودة عام ١٩١٧ وسلمى الخضراء الجيوشى المولودة عام ١٩٢٨ يساهمن فى حركة التعبير الفلسطينية عن طريق الشعر منذ وقت مبكر نسبياً ، فإن عالم الرواية لم يشمل صوتاً نسائياً قوياً حتى السبعينات من القرن العشرين . وفى رواية سحر خليفة (المولودة فى نابلس عام ١٩٤١) يكشف العنوان الذى تحمله «لم نعد جوارى لكم» (١٩٧٤) أحد الموضوعين الرئيسيين اللذين نسجت أعمالها حولهما ، وهما وضع المرأة عامة ، ووضع المرأة الفلسطينية بصفة خاصة[٤٤] . وإذا كانت لهجة هذه الرواية ، وهى الأولى للكاتبة ، تتسم بالحدّة ، وإذا كان تركيبها يغلب عليه الإسهاب ، فإن عملها التالى ، والذى يحمل عنوان «الصبّار» (١٩٧٦ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٥) إنما يعتبر من المساهمات الأساسية فى

(٤٣) يقول لي زملائي الفلسطينيون بأن «خطية» كلمة عامية تعني «يا حرام » أو «يا مسكين» وأن هذا هو المعنى المقصود . وقد ترجم الرواية إلي الفرنسية جان – باتريك غويلوم (باريس · جاريمالد ، ١٩٩١) علي أساس الافتراض بأن الكلمة هي «خطايا» والتي تعني «ذنوب» .

(٤٤) للمزيد من المعلومات حول سحر خليفة يمكن الرجوع إلي كتاب أمينة العدوان : مقالات في الرواية العربية المعاصرة (عمان : المؤسسة الصحفية الأردنية ، ١٩٧٦) ص ٤٧ – ٥٠ وكذلك كتاب فخري صالح «في الرواية الفلسطينية» (بيروت : دار الكتاب الحديث ، ١٩٨٥) ص ٧٥ – ١٠٦ ومقال فيصل دراج : «دراسة في رواية سحر خليفة : قول الرواية وقول الواقع» مجلة شؤون فلسطينية ١١٢ (١٩٨١) ص ١٠٨ – ١٢٩ . ومقالة محد صديق «الأدب القصصي لسحر خليفة : بين التمرد والانعتاق» (فصلية الدراسات العربية Arab studies Qarterly / ٨ عدد ٢(١٩٨٦) ص ١٤٣ – ١٦٠ وكذلك كتاب هارلو ص ١٠٠-١٠٢ .

مضمار الرواية العربية عامة والفلسطينية خاصة ، سواء فيما يتعلق بمعالجتها البارعة لمجموعة معقدة من الشخصيات ، أو فيما يخص الأسلوب الذى صيغت به الرواية والذى يشمل مزيجاً من الوصف الشاعرى ، والمزاج العامى الملىء بالحيوية والمرح ، وكذلك الغنى الواضح فى المراجع الثقافية التى تشير إليها الرواية . تنتقل بنا الرواية من الهموم التى تثقل كاهل الفلسطينيين فى المنفى وفى داخل إسرائيل نفسها إلى الضفة الغربية والمعضلات التى تواجه الفلسطينيين هناك ، سواء فيما يتعلق بتركيبتهم الاجتماعية التقليدية ، أو التوترات اليومية فى حياتهم والتى تنجم عن اضطرارهم للتعامل ، وإلى حد كبير ، مع حقيقة وجود إسرائيل .. ومن خلال تقديم سلسلة كاملة من الصور الواقعية لرجال ونساء فلسطينيين ، تعالج سحر خليفة ذلك الموضوع الذى يخضع للكثير من الجدل ، ألا وهو استغلال العمال الفلسطينيين من قبل الأسياد الفلسطينيين التقليديين أو من قبل رؤسائهم الجدد داخل إسرائيل على حدٍ سواء ، حيث يسافر العديد منهم بالحافلات يومياً للعمل هناك . وقد كان إميل حبيبى أحد الذين انتقدوا سحر خليفة على هذا الربط ، ولكنها أصرت على صحة وجهة نظرها[٤٥] . فأحد أبطال الرواية ، وهو أسامة ، يعود إلى فلسطين فى رحلة معاكسة لتلك التى قامت بها الشخصيات الثلاث فى «رجال فى الشمس» ، حيث يأتى إلى الصفة الغربية المحتلة بعد أن ترك منطقة الخليج ، وحين يكلَّف أسامة من قبل حركة المقاومة بتفجير الحافلات التى تحمل العمال المتجهين إلي عملهم فى إسرائيل ، يكتشف أن أفراد عائلته وأصدقائه قد تكيَّفوا مع واقع الحياة تحت الاحتلال ، وهو ما يثير فى نفسه الذعر . وحين يرفض مواجهة هذا الواقع (على العكس من زميله زهدى) يصرّ على إتمام المهمة الموكولة إليه ، والنتيجة أن العمال الذين يقتلون فى العملية هم من العرب من أبناء بلدته نفسها . وما يلبث أسامة ورفاقه فى المقاومة أن يُقتَلوا فى معركة بالبنادق جرت بعد تلك العملية . ولكن الأمور لا تقف عند هذا الحد ، إذ يعمد الجنود الإسرائيليون إلى تفريغ بيت العائلة ونسفه ، كما يفعلون عادة إثر مثل هذه العمليات .

(٤٥) انظر مقالة محمد صديق آنفة الذكر حول سحر خليفة ص ١٤٧ - ١٤٨ .

ويجد ابن عم أسامة ، عادل ، أن عليه أن يحاول لمّ شمل العائلة ، وهى ما تعالجه سحر خليفة فى جزء آخر من الرواية يحمل عنوان «عبّاد الشمس» (١٩٨٠) . وفى هذا الجزء تعود النساء الفلسطينيات اللاتى ظللن فى خلفية الأحداث فى «الصبار» ، يعدن إلى مقدمة الأحداث ، وتستأنف الكاتبة تعبيرها عن اهتمامها بالدور الذى تلعبه النساء والقدر الذى يواجههن ، وذلك من خلال سعدية ، أرملة زهدي التى تتابع ، بإصرار ، سعيها لتحقيق أكثر الأهداف الفلسطينية رمزية ، وهو الحصول علي قطعة من الأرض ، وكذلك من خلال رفيف ، الصحفية التى تنغمس فى علاقة متأرجحة مع عادل . ولقد تابعت سحر خليفة بعد ذلك تصويرها للجانب الأنثوى فى قصصها ؛ حيث كتبت رواية أخرى تحت عنوان «مذكرات امرأة غير واقعية» (١٩٨٦)(٤٦) .

استخدمت روائية فلسطينية أخرى ، هى ليانة بدر (المولودة عام ١٩٥٠) ، استخدمت قصصها لتصوير التمزق المستمر الذى يواجهه الفلسطينيون فى حياتهم وهم يحاولون متابعة أعمال المقاومة أثناء انتقالهم من مخيم إلي آخر من مخيمات اللاجئين ، علماً بأن عملها كعضو في منظمة التحرير الفلسطينية فى هذه المخيمات يؤهلها لتصوير طبيعة الحياة هناك ، وآخر أعمالها «عين المرآة» (١٩٩١) يقدم رؤية متعددة الوجوه للتطور البطىء للأحداث حتى حصول مذبحة الفلسطينيين فى مخيم الزعتر فى بيروت عام ١٩٧٦(٤٧) . أما عملها الأسبق «بوصلة من أجل عباد الشمس» (١٩٧٩ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٩) فهو يروى على لسان البطلة ، حنان ، وقائع حياة تخللتها تجارب الفلسطينيين فيما بعد عام ١٩٤٨ ، مثل حرب حزيران / يونيو ، وأيلول الأسود ، وعمليات اختطاف الطائرات ، وواقع الحياة فى مخيمات اللاجئين فى عمان . وفى هذه الرواية ، شأن غيرها من أعمال ليانة بدر ، نلحظ عنصر السيرة الذاتية بصورة شديدة الوضوح .

(٤٦) صدر جزء من هذه الرواية بالإنجليزية في مجموعة سلمي الخضراء الجيوشي للأدب الفلسطيني الحديث (نيويورك : مطبعة جامعة كولومبيا ، ١٩٩٢) ص ٥٨٩ - ٥٩٦ .

(٤٧) يخلّد محمود درويش أحداث تل الزعتر في قصيدته المشهورة التي تحمل عنوان : «أحمد الزعتر» .

وإلى جانب الكتاب الفلسطينيين الذين شغلهم وضع الفلسطينيين فى إسرائيل وفي المنفى وأثناء تنقلهم المستمر من مكان لآخر ، فإن الأبعاد القومية والدولية لهذه القضية حملت الروائيين العرب الآخرين فى مختلف أقطار العالم العربى على معالجتها أيضاً(٤٨) . ولقد اختار بعض الكتّاب مثل نبيل خورى ورشاد أبى شاور متابعة الوضع المأساوى للشعب الفلسطينى على مدى فترة مطولة من الزمن(٤٩) ، بينما عالج آخرون أحداث الصراع فى عام ١٩٤٨ وكذلك ، وبصورة خاصة أحداث حرب عام ١٩٦٧ . وأحد أبرز هؤلاء الكتاب هو حليم بركات الروائى والناقد وعالم الاجتماع . ففى روايته «عودة الطائر إلى البحر» (صدرت عام ١٩٦٩ وترجمت إلى الإنجليزية تحت عنوان «أيام الغبار» عام ١٩٧٤) التى سنناقشها بالتفصيل فى الفصل التالى ، يقدم لنا بركات صورة سينمائية صادقة عن القتال والوضع المأساوى المرعب للفلسطينيين فى مخيمات اللاجئين إبّان حرب الأيام الستة فى حزيران . أما روايته السابقة التى نشرها فى عام ١٩٦١ ، فهى تحمل عنواناً فيه نوع من النبوءة وهو «ستة أيام» (ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٩٠) تجرى أحداثها إبان حرب عام ١٩٤٨ . يستخدم الكاتب نفس الإطار الزمنى للأيام الستة لتصوير مصير بلده «دير البحر» الساحلية التى تحاصرها القوات الإسرائيلية . وعبر عينى بطل الرواية سهيل بصورة خاصة يشهد القارىء كيف يحاول سكان البلدة تنظيم المقاومة ضد الحصار الإسرائيلى . غير أن البعد السردى لا يقتصر على ذلك ، فمن خلال المونولوج الداخلى الغزير يكشف لنا الكاتب عن أفكار العديدين من أبطال الرواية الرئيسيين ، خاصة سهيل والفتاتين اللتين يصاحبهما – وهما لمياء العليمة بأمور الحياة ، وناهدة التى تحاصرها العزلة في البداية ، ولكنها ما تلبث أن تتحرر من قيودها – وكذلك فريد قائد قوات المقاومة فى المنطقة . ولكن اهتمام الكاتب بالقضايا الاجتماعية يوقعة تحت إغراء طرح آرائه فيما

(٤٨) يشير الناقد المغربي الحمداني حميد إلي أن البعد المكاني والنفسي للروائيين العرب عن فلسطين والفلسطينيين يؤدي إلي تنوع في سبل معالجتهم لهذا الموضوع ، وذلك في كتابه « في التنظير والممارسة – دراسة في الرواية المغربية» ، (الدار البيضاء منشورات عيون ١٩٨٦) ص ١٣٢ .

(٤٩) نبيل خوري «الرحيل» (١٩٦٩) .

يتعلق بالأخطاء الموجودة فى المجتمع ، مما يقوده للخروج عن الموضوع فى بعض الأحيان ليناقش قضايا تخلّف البلد عموماً ومشاكل زواج الأقارب وشعور الاغتراب لدى جيل الشباب(٥٠) . والنتيجة هى أن بعض الشخصيات تبدو عبارة عن أنماط بشرية أكثر من كونها شخصيات من الناس الفعليين الذين ينبضون بالحياة .

أشرنا فى المقدمة التاريخية لهذا الفصل إلى أن فترة ما بعد حرب حزيران كانت فترة من الشكوك الذاتية والتأمل والاتهامات المضادة . وفى روايته «الأشجار واغتيال مرزوق» (١٩٧٣) لعبد الرحمن منيف يتأمل بطل الرواية ، منصور وهو أستاذ في التاريخ ، المعانى الضمنية لهذه الوضعية التى قد تكون مدمرة ولكنها قد تحوى إمكانيات إعادة البناء . ولكنه ما يلبث أن يدرك بأن السلطات القائمة ماتزال تعتبر تفسير الأحداث التاريخية للتعبير عن المعارضة السياسية والاجتماعية بمثابة تهديد لوجود هذه القوى(٥١) . ومن بين المظاهر الأكثر وضوحاً واستمراراً لهذا البحث المستمر لبدائل أخرى ظهور حركة الفدائيين . والرواة العديدون الذين يشاركون فى سرد أحداث رواية جبرا «البحث عن وليد مسعود» يصورون بطل الرواية وابنه مروان على أنهما يشاركان مشاركة مكثفة فى نشاطات خلايا الفدائيين . أما رواية توفيق فياض «المجموعة ٧٧٨» (١٩٧٤) فتجرى أحداثها فى إسرائيل نفسها ، إذ تندفع مجموعة مقاومة في عكا ، بحكم هزيمة ١٩٦٧ ، إلى البدء بعمليات فدائية فى مدينة عكا بناءً علي اتصالات مع رفاق لهم فى الضفة الغربية . إلا أن افتقار المجموعة المعلومات يؤدى إلى فشل العملية فى البداية ، والمناقشات التى تجرى بين أفراد المجموعة حول سوء التنظيم فى قيادة المقاومة بالضفة الغربية تشابه ، إلى حدٍ كبير ، المناقشات التى نجدها فى رواية «الصبار» لسحر خليفة ، التى تحدثنا عنها من قبل .

(٥٠) حليم بركات «ستة أيام» (بيروت دار مجلة شعر ، ١٩٦١) ص ٢٥ ، ٣٦ - ٣٧ ، ٩٠ ، ٩٦ .

(٥١) للمزيد حول رواية عبد الرحمن منيف راجع كتاب أمينة العدوان ، ص ١٢ - ٢٠ ، وكذلك كتاب سمر الفيصل «ملامح في الرواية السورية » (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب) ١٩٧٩ ، ص ٢٧٩ - ٢٩٤ ، وكتاب محمد كامل الخطيب «المغامرة المعقدة» (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٧٦) ص ١٢٢ - ١٢٨ ، والياس خوري «تجربة البحث عن أفق» ، ص ١٠٦ - ١٠٨ .

كما تبرز شخصية الفدائى فى رواية ليلى عسيران (المولودة عام ١٩٣٦) «عصافير الفجر» (١٩٦٨) إذ يختفى ابن أسرة تعيش فى بيروت والذى يفترض فيه أنه يدرس فى ألمانيا ، وينضم لخلية فدائيين فى القدس . ولكنه يصاب بجرح أثناء العمليات ويطلب العودة إلى عائلته فى بريوت ، وتبتهج أخته مريم لقراره ترك دراسته فى أوروبا .، وفى إيماءة تحمل رموزاً مماثلة لرموز هذا النوع من الروايات ترفض الزواج من رجل لبنانى لأنه يمتنع عن المشاركة فى حركات النضال المستمرة(٥٢) .

الثورة والاستقلال

يشير عبد الله العروى فى مناقشته لوضع المثقف العربى إلى أن القضية الفلسطينية كانت القضية العربية الأولى فى سلّم أولوياته ، وهذا رأى يوافقه عليه جبرا أيضاً(٥٣) . وإشارتنا في الصفحات السابقة إلى أعمال أدباء من المغرب ولبنان والسعودية والعراق ، بالإضافة إلى فلسطين ، تشير فى حد ذاتها إلى مدى الاهتمام الواسع بمصير الفلسطينيين والعواقب المتعددة لهذه القضية فيما يتعلق بالعالم العربى برمته . وعلى المستوى الأدبى ، علاوة على المستوى السياسى ، كانت هذه القضية هى المركز البارز ، بل والأكثر وضوحاً للالتزام لدى المثقفين العرب ، ولهذا تناولنا هذه القضية بالبحث أولاً وبالتفصيل .. غير أن المواجهة مع إسرائيل هى سمة واحدة ، وإن كانت أهم السمات فى قضية أكبر هى قضية الصدام والصراع بين ثقافتى الشرق والغرب والتى تقود بدورها ، على المستوى السياسى ، إلى مواضيع أخرى مثل مقاومة السيطرة الاستعمارية الأوروبية ، والحركات الوطنية ، والنضال من أجل الاستقلال ؛ وعلى المستوى الاجتماعى إلى تقصى مسار عملية الثورة وتأثير التحولات الاجتماعية ، والرواية العربية التى يمكنها أن تُظهر ، كما يقول تريللنج «مدى التنوع الإنسانى وقيمة

(٥٢) يناقش عبد الكريم الاشتر رواية توفيق فياض في كتابه «دراسات في أدب النهضة» دار الفكر : ١٩٧٥) ص ١٠٥ – ١٣٨ ويتناول الكتاب نفسه أعمال ليلي عسيران (ص ٥٩ – ٧٥) ، كما يتناول أعمالها علي نجيب «تطور فن القصة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية» (بيروت : دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨٢) ص ٢٤٥ – ٢٤٧ .

(٥٣) عبد الله العروي : ص ١٧١ ، جبرا «الرحلة الثامنة» (صيدا : المكتبة العصرية ١٩٦٧) ص ١٠٣

هذا التنوع» ، تناولت هذه القضايا من زاوية مدى تأثيرها على مختلف أقطار العالم العربى ، مع التركيز على الظروف المحلية لكل قطر بالذات ، وكانت النتيجة هى أدب قصصى واقعى شديد التنوع والغنى فى تقاليده وأساليبه . هذا وسنتناول بعض المواضيع الرئيسية التى تناولتها تلك الروايات بشىء من التفصيل .

كانت المسارات الاجتماعية والسياسية التى أدت إلى الاستقلال ، وإلى الثورة فى بعض الأحيان ، شديدة التنوع والاختلاف ، ينعكس هذا الأمر فى الكتابات القصصية التي تحاول وصف القضايا الخاصة بنضال كل من تلك الأقطار فى سبيل نيل حق تقرير المصير . وفيما يتعلق بمصر مثلاً كانت ثورة عام ١٩٥٢ ثورة بيضاء أساساً ، لم تُرَق فيها الدماء ، وشكلت موضوعاً لعدد محدود من الروايات : فرواية نجيب محفوظ «السّمان والخريف» (١٩٦٢ ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٥) تعطى تصويراً تخطيطياً للأحداث التى أدت إلي استيلاء الضباط الأحرار على السلطة ، ولكن الرواية تركز جلّ اهتمامها على قضايا فساد الطبقة البيروقراطية ومحاولات المصالحة بين القديم والحديث . غير أننا لا نستطيع أن نقول الشىء ذاته فيما يتعلق بالفترة التى سبقت الثورة ، إذ كانت تعج بالصراع السياسى والاجتماعى . وهنا أيضاً يقوم نجيب محفوظ ، الفائز بجائز نوبل للآداب لعام ١٩٨٨ بسرد الأحداث فى ثلاثيته المشهورة «بين القصرين» (١٩٥٦ ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٩٠) . و«قصر الشوق» (١٩٥٧ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٩١) و«السكرية» (١٩٥٧ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٩٢) وهى توفر رواية مفعمة بالحيوية للصراعات السياسية والاجتماعية والفكرية التى كانت قائمة فى مصر في فترة ما بين الحربين العالميتين . والثلاثية إضافة إلى روايات محفوظ الأسبق مثل «خان الخليلى (١٩٤٥) و «القاهرة الجديدة» (١٩٤٦) و«زقاق المدق» (١٩٤٧) ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٦٦) كلها روايات تمثل لوحات منسوجة بدقة لواقع المجتمع المصرى ، كما تستكشف بتفصيل دقيق المسار الجامح المضطرب الذى سار فيه الشعب المصرى لتحقيق الاستقلال السياسى ، بمزاياه ومسؤولياته الجديدة . وتجدر الإشارة إلي أن حجم نتاج نجيب محفوظ ومساهمة هذا

النتاج الرفيع فى مضمار الفن القصصى العربى قد دفع غيره ممن ساهموا في هذا الميدان الأدبى فى مصر وغيرها من الأقطار العربية إلى الظل ، علماً بأننا سنخصص جزءاً كاملاً من هذا الفصل لاستعراض أعمال محفوظ . إلا أن علينا ضمن هذا الاستعراض الموجز لاندفاع مصر لتحقيق الاستقلال أن نشير إلى أعمال مثل «مليم الأكبر» (١٩٤٤) بقلم عادل كامل وهى دراسة للفروق الطبقية والاضطراب الاجتماعى خلال الأربعينات من القرن العشرين ، وكذلك «راما والتنين» (١٩٧٩) بقلم إدوارد الخراط (المولود عام ١٩٢٦) ، وهو عمل تجريبى معقد يعكس فى ثنايا سرده تجربة الكاتب الشخصية المتعلقة بسجنه لأسباب سياسية فى أواخر الأربعينات[٥٤] .

يغلب موضوع النضال من أجل الاستقلال على نتاج كتّاب القصة فى المغرب العربي بشكل خاص . ففى تونس كتب محمد المختار جنات (المولود عام ١٩٣٠) «نوافذ الزمن» (١٩٧٤) كما كتب محمد صالح الجابرى (المولود عام ١٩٤٠) رواية «يوم من أيام زمرة» (١٩٦٨) ، وكلاهما ترسم صوراً مليئة بالحياة للانتفاضات الشعبية ضد الحكم الاستعمارى الفرنسى ، مع التركيز بشكل خاص على بطولة المحاربين لتحقيق الحرية وعلى خيانة أولئك الذين يتعاونون مع المحتل . وفي رواية «دفنّا الماضى» (١٩٦٦) للكاتب المغربى عبد الكريم غلاب (المولود عام ١٩١٧) تجرى الأحداث فى مدينة فاس ، أكثر مدن المغرب تمسكاً بالتقاليد الموروثة ، وعائلة الحاج محمد هى عالم مصغّر يكشف عن عوامل التوتر الكامنة لدى شعب يخضع للسيطرة الأجنبية ، وانعكاس هذه العوامل على الشخصيات المختلفة لأبناء العائلة ، فبينما يفتح الابن الأكبر ، عبد الغنى ، دكاناً فى السوق ، يدرس عبد الرحمن فى المدرسة العلمانية وينغمس فى النشاطات الوطنية التى تؤدى لا محالة إلى سجنه فترات طويلة من الزمن والإحساس بالخجل والاستسلام لدى والده . أما محمود ، وهو ابن الحاج من الجارية «ياسمين» فيصبح عضواً فى سلك القضاء حيث يتولى محاكمة الشبان الوطنيين من

(٥٤) للمزيد حول «سلَيم الأكبر» لعادل كامل يمكن مراجعة حمدي سكوت / ص ١٠٨ - ١١١ وكتاب محمد جاد «الشكل والتكنيك» ص ١٥٢ - ١٥٧ . أما بالنسبة لراما والتنين لإدوار الخراط فيمكن مراجعة كتاب جان فونتان «الروايات العربية الحديثة» (تونس : مؤسسة الآداب العربية الجميلة (بيل ليتر) أرابيس ، ١٩٩٢ / ص ١٢ - ٥٢ .

مثير الشغب مثل أخيه غير الشقيق عبد الرحمن وإصدار الأحكام ضدهم . وإذا كان هذا الوصف لشخصيات الرواية وأدوارهم يبدو وصفاً بالياً بعض الشيء فهو فى الواقع يعكس الأثر الذى تحدثه الرواية نفسها فى نفس القارىء . ففى مقدمة الرواية يبلّغنا الكاتب بلهجة طنّانة أن روايته «ملتزمة» ، وهى تبرز بالفعل الكثير من الأخطاء التى يمكن أن تنشأ عن تدخل الكاتب المبالغ فيه فى أحداث الرواية نفسها ، وتمتلىء فصول عديدة بخطب مملّة متفاوتة الطول يناقش فيها الأبطال قضايا اجتماعية مطروحة مثل تعليم النساء والحداثة مقابل الأصالة والوفاء للوطن ، وما إلى ذلك من المواضيع . ويتضح هذا التدخل من جانب الكاتب أكثر فأكثر فى روايته الثانية «سبعة أبواب» (١٩٦٥) والتى تعالج ، وبوصف تخطيطى ، كما يقول الناقد المصرى محمد مندور فترة احتجاز الكاتب فى السجن دونما محاكمة والتى امتدت ستة أشهر بسبب مشاركته فى النشاطات الوطنية(٥٥) .

يتخذ الكاتب الجزائرى الطاهر وطار من النضال ضد الحكم الفرنسى ، خاصة الحرب المطولة من أجل التحرير (حرب التحرير ، أو حرب المليون شهيد والتى استمرت من عام ١٩٥٤ إلى ١٩٦٢) موضوعاً لرواياته ، ورواية «اللّز» (وهو اسم بطلها وصدرت عام ١٩٧٤) تطرق موضوعاً يعتبر نمطاً للمشاكل المألوفة فى البلدان العربية فى فترة ما بعد الثورة . و«اللز» هو الابن غير الشرعى لزيدان ، وهو شيوعى يقود خلية من المقاتلين فى المناطق الجبلية ، أما اللز الذى لم يكن يعرف من هو والده ، فهو يعمل لصالح المقاتلين فى أحد المعسكرات الفرنسية ، إلا أن أمره يكتشف فيهرب إلى موقع اختفاء والده ، ولكنه يكتشف أن والده على وشك أن يحكم عليه بالموت نظراً لأنه يرفض الامتثال لأمر الأعضاء المسلمين فى منظمة التحرير الوطنية للتخلّى عن معتقداته الشيوعية ، وبذا فإن هنالك حزازات ما تزال قائمة على الرغم من ذلك الكفاح

(٥٥) «نوافذ الزمن» لمحمد المختار جنات (تونس : الشركة التونسية للتوزيع ، ١٩٧٤) : محمد الصالح الجابرى «يوم من أيام زمرة» (تونس : الدار التونسية للنشر ١٩٦٨) ، عبد الكريم غلاب «سبعة أبواب» (القاهرة دار المعارف ، ١٩٦٥) ص ٥ . هذا وقد عبر عبد الكريم غلاب عن وجهات نظره فيما يتعلق بكتابة الرواية فى كتاب محمد برادة «الرواية العربية» (بيروت : دار ابن رشد ، ١٩٨١) ص ٢٣١ - ٢٤٩ .

الدامى المطول من أجل الاستقلال . وقد استخدم الطاهر وطار بطله هذا ، اللز ، فى رواية أحدث وهى «اللز ، العشق والموت فى الزمن الهراشى» (١٩٨٢) ، وهو لا يعالج فيها مواضيع الحرب الثورية بل أموراً أحدث ليست أقل إشكالية(٥٦) .

أما بالنسبة للعراق ، فلم يكن هنالك قتال فعلى على نفس مستوى الصراع فى الجزائر ، ولكن العقد الذى سبق الإطاحة بالملكية فى العراق فى عام ١٩٥٨ كان فترة تتسم بعدم الاستقرار السياسى والاضطراب الاجتماعى . ويختار العديدون من الكتاب العراقيين البارزين التركيز على «الأيام القديمة السيئة» ، خاصة فيما يتعلق بالفساد . وقد جعل ذو النون أيوب (١٩٠٨ - ١٩٨٨) من هذا الموضوع موضوعه الأساسى فى روايته . ورواية «الدكتور إبراهيم» (١٩٣٩) تظهر تأثير الثقافة الغربية على العرب الذين يذهبون إلى أوروبا للدراسة ثم يعودون إلى أوطانهم . وتصور الرواية بذاءة الانتهازية من خلال تصويرها لشاب عراقى ينحدر من أب إيرانى يذهب إلى إنجلترا للدراسة الجامعية ، ويتمثل القيم الإنجليزية ويتشربها تماماً ، ويتزوج من امرأة إنجليزية ويحصل على شهادة الدكتوراه . ثم يعود إلى وطنه ويحصل على منصب بارز فى وزارة الزراعة عن طريق استخدام النفوذ والتعدى على حقوق الآخرين . كما ينتسب للجمعيات والمؤسسات التى تمكنه من التقرب من وزيره ومن البريطانيين ، ويتابع خطاه لتحصيل ما يمكنه تحصيله من المال والجاه ، ومعظمه على حساب زملائه . وحين يصل عداؤهم له إلي مستوى شديد الحدة ، ويدرك أنه قد يتعرض للخطر من الناحية السياسية يحوّل ما لديه من مال إلي الخارج ويحصل علي الجنسية الأميركية . غير أن هذا العمل لاينجح فى تحقيق الأهداف الاجتماعية - الانتقادية لذى النون أيوب بمثل أعماله التالية . ولكن الكتاب يوحى لنا بأن ذا النون أيوب نفسه عاني من النفى

(٥٦) فيما يتعلق بأعمال الطاهر وتار يمكن مراجعة كتاب محمد مسايف «الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام» (الجزائر : الدار العربية للكتاب ، ١٩٦٢) ص ٢٥-٥٢ ، وكذلك مقالة محمد صديق «الرواية العربية المعاصرة من منظورها الصحيح» مجلة «الأدب العالمى اليوم» ٦٠ عدد ٢ «ربيع ١٩٨٦) ص ٢٠٦ - ٢١١ ، ومقالة عائدة بامية «الرواية في شمال إفريقيا : الإنجازات والطموحات» في كتاب «الرواية العربية منذ عام ١٩٥٠» ص ٦١ - ٨٨ .

في داخل بلاده بسبب المؤامرات التى حيكت ضده فى مكان عمله(٥٧) . وهذه الحقيقة ، إلي جانب الظروف التاريخية التى كانت سائدة إبّان فترة كتابة الرواية ساهمت إلي حد كبير فى الحماس الذى يبديه الكاتب لإظهار السمات الشريرة لبطل روايته كما يبدى غانم الدباغ (ولد عام ١٩٢١) نفس الميول فى روايته «ضجة فى الزقاق» (١٩٧٥) ؛ حيث يستخدم الكاتب بطل الرواية ، خليل ، لتصوير فساد الطبقة البيروقراطية الصغيرة . إلا أن العمل الأكثر اتقاناً من الروايتين السابقتين هو رواية «خمسة أصوات» لغالب طعمة فرمان (١٩٢٧ - ١٩٩٠) ؛ حيث تعطى الرواية صورة واقعية عن فترة ما قبل الثورة من خلال خمس شخصيات من الطبقة البرجوازية المثقفة . يعطي الكاتب أرقاماً من واحد إلى خمسة لكل من هذه الشخصيات ، ثم يقدمها واحداً واحداً . الأول هو سعيد ، شاب فى العشرينات يعمل فى عمود الشكاوى فى جريدة «الناس» . أما الثانى فهو إبراهيم ، رئيس تحرير الجريدة . ومن خلال هاتين الشخصيتين ومهنتهما الصحفية تُقدَّم للقارىء مجموعة متنوعة من القضايا الاجتماعية والسياسية . بل إن عملهما مهدد بسبب «الاقتراحات» و «التوصيات» ، بل وحتى الأوامر الصادرة عن العاملين فى الرقابة . وفى نهاية الرواية يتم إغلاق الجريدة نهائياً(٥٨) . وبذلك يصور لنا الكاتب بوضوح حالة التوتر الاجتماعى التى سادت خلال فترة نفوذ حكومة نورى السعيد قبل الثورة ، أما الأصوات الثلاثة الباقية فهى عبد الخالق ، وشريف الذى يحاول نظم الشعر وينغمس فى مغازلة النساء ، وحامد وهو موظف كبير فى أحد البنوك . تجرى بين الشخصيات الخمس مناقشات حول مواضيع متنوعة ، محلية وعائلية . وذلك لدى اجتماعهم فى البارات أو المطاعم أو الحافلات ، أو ما إلى ذلك من

(٥٧) للمزيد حول روايات ذي النون أيوب يمكن مراجعة يوسف عز الدين «الرواية في العراق» ص ٢١٠ ، وكذلك عمر الطالب «الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث» (النجف ، العراق : مطبعة نعمان ، ١٩٧١) ص ٢٨١ - ٣٠٩ ، وكذلك النساج ١٦٨ - ١٧٠ ، وجمال سعيد ص ٣٢ - ٣٨ .

(٥٨) غالب طعمة فرمان «خمسة أصوات» (بيروت : دار الآداب ، ١٩٦٧) ص ٢٢ ، ٤٩ ، ٦٣ ، ٢٨٧ . وقد قضي فرمان الجانب الأكبر من سنواته الأخيرة في المنفي في موسكو حيث مات . إلا أنه ظل يركز كتاباته علي الحياة في العراق . للمزيد حول غالب طعمة فرمان يمكن مراجعة «غالب طعمة فرمان» في «موسوعة القرن العشرين للأدب العالمي» المجلد ٥ (نيويورك أنجار ١٩٩٣) .

الأمكان ، مثل موضوع فلسطين والجامعة العربية وغواتيمالا وغرابة المثقفين ومحاسن الحياة فى المدينة أو الريف وحقوق المرأة . ولكن الحدث يدور بصورة خاصة حول رسالة يتلقاها سعيد من امرأة مجهولة تشكو من إساءة معاملتها من قبل زوجها ، ويكشف البحث عن أن الزوج ما هو فى الواقع إلا حامد نفسه ، مما يسبب الكثير من الحرج للمجموعة كلها . وفى النهاية تعود الزوجة ، حليمة (أو نجاة كما تسمى نفسها فى الرسالة التى توجهها إلى سعيد) تعود إلى بلدتها كربلاء . وبإغلاق الصحيفة يتخذ سعيد القرار الذى يتخذه الكثيرون من المثقفين العرب الذين يجدون أنفسهم على صدام مع السلطة ألا وهو مغادرة البلاد . وتنتهى الرواية حين يودع سعيد والده .

من السمات الأساسية لهذه الرواية الأسلوب السردى الذى يستخدمه الكاتب . فغالبية فصولها تعالج كل شخصية من الشخصيات الخمس ، كلاً على حدة . غير أن المشهد يتوسع فى مناسبتين ليجمع الشخصيات الخمس معاً . ويجرى السرد باستمرار بصيغة الغائب ، وبذلك يتم تصوير كل شخصية من الخارج غالباً بالمقارنة مع رواية نجيب محفوظ «ميرامار» مثلاً (١٩٦٧ ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٧٨) . أو رواية جبرا ، «السفينة» (١٩٧٠ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٢) ، وهما مثلان آخران على ما يدعوه ضياء الشرقاوى «بالرواية الصوتية»[٥٩] .. وعلى الرغم من أن غالب طعمة فرمان لا يستغل إمكانيات الرواية الصوتية إلى أقصى مدى ممكن ، غير أن الرواية تعتبر صورة مقنعة عن المجتمع العراقى فى فترة حاسمة من فترات التاريخ الحديث . والفصل النهائى الذى يجتمع فيه أبطال الرواية الخمسة وتندمج فيه أصواتهم تصور تصويرا جيداً ذلك المزيج المعذَّب من تناوب الشعور باليأس والأمل ، والذى اتصفت به تلك الفترة التى سبقت ثورة عام ١٩٥٨ مباشرة .

يوحى ما يروى عن الحياة فى العراق بعد عام ١٩٥٨ أن حكماً طاغياً استبدل بحكم من النوع نفسه هو نظام عبد الكريم قاسم الذى أطيح به بدوره فى عام ١٩٦٣

(٥٩) ضياء الشرقاوى «المعمار الفني في رواية السفينة» مجلة المعرفة ، ١٩٣ - ١٩٤ (عدد آذار / مارس - نيسان / إبرايل ١٩٧٨) ص ٧-٥٧

بثورة دموية أخرى . وقد نجح إسماعيل فهد إسماعيل فى تصوير الفترة المبكرة من الثورة العراقية فى رباعيته التى سنناقشها بالتفصيل فى الفصل التالى ؛ إذ إن اسم عبد الكريم قاسم يلاحق أحد أبطال هذه الرواية طوال حياته ويسكنه وكأنه كابوس . إذ بعد أن كتب قصيدة ضد حاكم البلاد يُزَج به فى السجن دون محاكمة أو توجيه أى تهمة معينة ، ثم يتبين أن لا علاقة له بأى من المنظمات السياسية الممنوعة ، ولكنه يمنع فى النهاية من الحصول على أى عمل لأنه وصم ، وإلى الأبد ، بأنه «سياسى متطرف خطر» .

اتخذت رواية «الرغيف» لتوفيق يوسف عواد النضال الوطني في سورية أثناء الحرب العالمية الأولى موضوعاً لها ، كما أشرنا لدى استعراضنا للرواية من قبل ورواية «المصابيح الزرق» (١٩٥٤) وهي إحدى الروايات المبكرة لأبرز روائيي سوريا ، حنا مينه (ولد عام ١٩٢٤) ، تعالج موضوع النضال نفسه واستمراره ، علماً بأن الإطار الزمني لها هو الحرب العالمية الثانية ، والعدو هو الفرنسيون . ظهرت هذه الرواية فى ذلك العقد من الزمن الذى كانت فيه قضية الالتزام هى الأولى فى الساحة . ولذا عانت الرواية الكثير بسبب ذلك ، إذ إن الكاتب يسمح لقضيته السياسية الرومانتيكية ، إذ تنتهى بموت البطلة ، رنده ، لإصابتها بمرض السل ، بينما يقتل حبيبها ، فارس ، أثناء القتال فى ليبيا ؛ حيث انخرط بالجيش لجيمع النقود اللازمة للزواج من حبيبته . وهكذا نجد هنا أصداء قوية لرواية محمد حسين هيكل ، «زينب» التى ظهرت قبل ذلك بعدة عقود . أما رواية حنا مينه الثانية ، «الشراع والعاصفة» (١٩٦٦) فهى أكثر نضجاً ورسوخاً . وتعالج هذه الرواية موضوع نداء البحر ، وهو نداء فعلى هنا ، على العكس من المعنى المجازى الذى يتخذه البحر فى رواية حليم بركات «عودة الطائر إلى البحر» . ففى رواية مينه لاترمز العودة إلي البحر للنفى المستمر ، بل هى تطلّع من جانب البطل للانغماس بالعنصر الذى يشعر بالاندماج الكامل فيه ، وهو موضوع يربطه الكثيرون من النقاد برواية «الشيخ والبحر» لإيرنست همنغواى[٦٠] . إذ إن بطل الرواية ، التروسى ، يخسر سفينته ويفتتح قهوة فى بلدة اللاذقية السورية التى تعمها حالة من الاضطراب الشعبى والنشاط الوطنى . والفترة التى يقضيها بطل الرواية على البرّ هى فترة اغتراب ، غير أنه يدرك خلال تلك الفترة ذاتها مدى الظلم الذى يتعرض

(٦٠) راجع غالي شكري «الرواية العربية في رحلة أدب» (القاهرة : أعلام الكتب ، ١٩٧١) ص ٢٣٥ ، «المغامرة الروائية» لسالم – ص ٩٤ وحول هذه الرواية مع مسح لتقاليد الرواية السورية في السابق راجع كتاب عدنان بن ذريل «الرواية العربية السورية» خاصة ص ١٦٢ – ١٦٩ . وكتاب حسام الخطيب «الرواية السورية في مرحلة النهوض» (القاهرة : المنظمة : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٧٥) . كما يناقش السعافين روايات حنا مينة ، ص ٢٨٨ – ٢٩١ و ٢٩٤ – ٢٩٧ ، وكذلك محسن جاسم الموسوي في «الوقت الثوري في الرواية العربية المعاصرة» (بغداد : منشورات وزارة الإعلام ، ١٩٧٥) ص ٧٥ – ٨٠ «وجهاً لوجه» مجلة العربي (عدد تشرين الأول / أكتوبر ١٩٨٧) ص ٩٧ – ١٠٤

له رفاقه من الحمّالين وعمال الميناء ؛ حيث يحملون على كاهلهم أحمالاً لا تطاق تحت رقابة لا ترحم من المبتزين وعملائهم وألامهم . ينتصر التروسى على أحد هؤلاء الأزلام فى مشاجرة دامية ، وبذلك يجسد رمز المجابهة مع الظلم الاجتماعى فى وطنه . ويصبح المقهى بعد ذلك مركزاً أكثر أهمية لنشاط المجموعات الوطنية المحلية . بل إن التروسى يشارك فى عمليات تهريب الأسلحة لتلك المجموعات . غير أن الحدث الذى يمثل ذروة اغترابه على اليابسة هو العاصفة الهوجاء التى ينقذ خلالها بحاراً آخر هو «الرحومى» من قاربه الذى يوشك على الغرق .. وبعد سنوات من الاغتراب تسنح للبطل الفرصة للعودة إلي بيئته الطبيعية ، أى البحر الذى يجسد الاضطراب وعدم القدرة على التنبؤ بما سيحل من أحداث ، مما يعكس الظروف الاجتماعية على اليابسة ؛ حيث جاهد البطل لمقاومتها والتغلب عليها .

فى هذه الروايات المبكرة يمضى السرد دون تعقيد ، والتأثير الذى تحدثه يشابه تأثير رواية النهر البطولية (Heroic Saga) أى الرواية الطويلة التى تسرد حياة عائلة بأجيال متعددة أو مجتمع أو طائفة اجتماعية ، وهو ما تعكسه «الشراع والعاصفة» بشكل خاص بطريقة تقديمها لبطل الرواية ، ويوضح حنا مينه رأيه حول هذا الموضوع بجلاء ؛ حيث يقول : «ينبغى الاعتراف أن الواقعية لدىّ لاتجانب الرومانتيكية أبداً ، لاتصير رومانتيكية كلها ولكنها تستخدم الرومانتيكية وكل التيارات الأدبية الأخرى لصالح إبداعها الخاص ، إن الواقعية إناء يتسع لمزجة من كل الألوان ، ولكنه يظل الإناء الذى تناسق فى إطاره تلك الألوان »(٦١) .

من الاهتمام المباشر بمسألة الكفاح من أجل التحرير من السيطرة الخارجية والاستغلال ، والأسلوب المستخدم للتعبير عن هذه المشاعر يتحول حنا مينه فى أعماله اللاحقة لتحليل الصراعات الطبقية ، ومن ثم إلى الرواية المعبرة عن السيرة الذاتية ، وفيما يتعلق بالموضوع الأول ، أى الصراعات الطبقية يمكننا الإشارة إلى روايته «الشمس فى يوم غائم» (١٩٧٣) ؛ حيث يستخدم أيضاً مرحلة الاحتلال الفرنسى

(٦١) انظر «الموقف الأدبي» (عدد ٣تموز / يوليو ١٩٧٥) ص ١٣٢ .

كتبرير لضرورة التغيير الاجتماعى . وفى هذه الحالة يقع ابن عائلة غنية تعيش على أمجادها الماضية فى غرام فتاة فقيرة يتعلم منها رقصة شعبية معينة . ومن هذا المنطلق ، وباستخدام رموز واضحة ، تمضى الرواية بثورة بطل الرواية على خلفية طبقيته نفسها وعلى الطريقة التى يتم بها استغلال الطبقات الأكثر فقرا(٦٢) . ولرواية السيرة الذاتية تنتمى روايته «بقايا صور» (١٩٧٤ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٩٣) ، والتى تروى أحداث كفاح المجتمع السورى خلال فترة ما بين الحربين كما يراها طفل صغير .

روائى سورى آخر هو صدقى إسماعيل (١٩٢٤ - ١٩٧٢) استخدم روايته «العصاة» (١٩٦٤) لدراسة الفساد السياسى فى سورية على مدى ثلاثة أجيال من عائلة مرموقة فى حلب . إذ تمضي بنا الرواية من الجيل الأول الذى يخدم الأتراك ، إلي المرحلة الثانية ، وهى مرحلة الكفاح الوطنى ضد الفرنسيين . غير أن الكاتب يعبر عن الهدف من الرواية فيما يتعلق بالحاضر والمستقبل عن طريق الجيل الثالث الذى يجد نفسه يواجه الفساد وخيبة الأمل لدى السوريين(٦٣) .

الحرب الأهلية فى لبنان

أقيمت دولة لبنانية مستقلة عام ١٩٤٣ اجتزئت من مقاطعة سورية العثمانية كما أشرنا فى بداية هذا الفصل . فلقد كانت منطقة جبل لبنان دائماً ذات هوية خاصة بها ، كما أن النظام السياسى الذى كان سيتم بموجبه تسيير الأمورفى هذه الدولة بنى على أساسه محاولة التوفيق بين مصالح الجاليات الدينية المختلفة الموجودة داخل حدودها . ولقد ظهرت عيوب كبيرة فى هذا الترتيب منذ البداية ، إلا أنه أمكن الحفاظ

(٦٢) لتحليل رواية «شمس في يوم غائم» راجع كتاب عدنان بن نريل «الرواية العربية السورية» ص ١٧٤ - ١٨١ ، وكذلك إلياس خوري «تجربة البحث عن أفق» ص ٨٧ ، وكتاب شكري عزيز ماضي «ناعكاس هزيمة حزيران علي الرواية العربية» (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٨) ص ١٣٧ - ١٤٤ ، والموسوي «الموقف الثوري» ص ١٨٥ - ١٩٧ .

(٦٣) لتحليل رواية العصاة ، انظر كتاب «عدنان بن نريل» «الرواية العربية السورية» ص ١١٥ - ١٢٦ ، وكذلك كتاب الفيومى ص ١٠١ - ٢٠٦ والسعافين ص ٢٤٠ - ٢٤٥ .

على التوازن الهش واستطاع البلد أن يصبح سوقاً رائجة للتجارة والمصارف البنكية ؛ إلا ان الضغوط التى أخذت تتنامى فى خمسينات وستينات وسبعينات القرن العشرين – ومنها تدفق اللاجئين الفلسطينيين ، وتنامى الطائفة الشيعية المقيمة فى جنوب لبنان (والتى ازدادت نشاطاً فى الآونة الأخيرة بدعم من الثورة الإيرانية) – تضافرت هذه الضغوط مع عوامل أخرى ، محلية ودولية ، لتحطيم التركيبة السياسية والاجتماعية الهشة للبلد مما أدى إلي حرب أهلية مرعبة في بربريتها . وقد كانت المعارك التى شهدتها البلاد بجالياتها المختلفة موضوعاً لعدد كبير من الأعمال القصصية[٦٤] .

أصبحت مدينة بيروت مدينة مقسمة تشوهها ندوب القذائف الصاروخية بعد أن كانت مركزاً للثقافة والمال ، والأهم بالنسبة لنا كونها مركزاً لطباعة الكتب . وقد وضع توفيق يوسف عواد (١٩١١ – ١٩٨٨) مؤلّف «الرغيف» (١٩٣٩) ، وضع اسم بيروت فى عنوان إحدى رواياته وهى «طواحين بيروت»[٦٥] . (١٩٧٢ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٧٦ تحت عنوان «موت فى بيروت») ، إذ يستخدم الكاتب وصول تميمة نسور ، وهي فتاة شيعية من الجنوب ، لتصوير مشكلات لبنان ، خاصة فيما يتعلق بالشباب فى أعقاب حرب حزيران . تمزّق الغارات الإسرائيلية على معسكرات الفدائيين فى جنوب لبنان ، تمزق حياة الشيعة القاطنين هناك باستمرار ، وتصبح واحدة من عدة عوامل تدفع هذه الطائفة للتأكيد على حقوقها فى المجتمع بكل قوة ، وكان موضوع الرواية فى الواقع نذيراً بما سيحل من أحداث . فبنور الحرب الأهلية التى ستحصل فى الأيام المقبلة واضحة كل الوضوح فى العاصمة اللبنانية ، كما أن فقدان «تميمة» لبراءتها القروية يستخدم كوسيلة سردية للكشف عن الصدوع التى تزداد اتساعاً فى النسيج الاجتماعى . وتشارك تميمة فى مظاهرات الطلبة ، ويغريها صحفى ثورى مرموق ، هو رمزى رعد لإقامة علاقة معه ، بينما تقع هى فى حب هانى راعى ، وهو

(٦٤) تتناول دراستان الدور الذي لعبته الكاتبات في تصوير أبعاد هذا الصراع وفي تشكيل الهوية الأدبية لهؤلاء الكاتبات ، والدراستان هما : «الجنس والحرب» لإيفلين عقاد ، و«أصوات الحرب الأخرى» لماري كوك

(٦٥) للمزيد حول رواية يوسف توفيق عواد انظر كتاب إلياس خوري «تجربة البحث عن أفق» ، ص ٨٢ – ٨٦ ، وكذلك كتاب الموسوى «الموقف الثوري» ص ١٢٥ – ١٣٦ ، وكتاب شكري عزيز ماضى «انعكاس هزيمة حزيران علي الرواية العربية» ، ص ٨٢ – ٨٥ .

مارونى . وفى هذه الصورة للمجتمع اللبنانى وهو على حافة الكارثة ينسق الراوى فى رواية عواد تلك الرقع المتناثرة من العلاقات بين الطوائف المختلفة . إلا أن دور الرواية من حيث كونها تمثل صرخة صادرة عن قلب إنسان يؤمن كل الإيمان بلبنان الذى كان قائماً فى الماضى ، تصبح هذه الصرخة أكثر حدة وتأثيراً إذا تذكرنا أن الكاتب نفسه قتل فى تلك الحرب الأهلية التي تنبأ هو بوقوعها .

أما بالنسبة لغادة السمان (المولودة عام ١٩٤٢) فبيروت هى مكان «الكوابيس» وروايتها «كوابيس بيروت» تصف القتال الدائر حول فنادق المدينة فى شهر تشرين الثانى / نوفمبر ١٩٧٥ . تروى بطلة القصة التى تحتجز فى الفندق بسبب الأحداث مع عمها وابن عمها ، تروى القصة بخليط من الواقع والخيال الذي يماثل الكوابيس(٦٦) . وتظهر هذه الكوابيس أيضاً فى الوصف الذى تقدمه الراوية فى الجزء الثانى من رواية حنان الشيخ «حكاية زهرة» (١٩٨٠ ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٦) والتي سنناقشها بالتفصيل فى الفصل التالى . وهنا تستخدم الكاتبة سلوك امرأة شيعية أخرى ، هو السلوك الناجم عن الصراع الذهنى والعاطفى لديها كغلاف نفسى بارع يغلف الانهيار الكلى للمعايير الإنسانية لدى الشعب اللبنانى إبان الحرب الأهلية .

إلياس خورى هو ناقد أدبى مشهود له ، وقد استخدم ذلك الصراع المأساوى كموضوع لأعماله الإبداعية . ففى «الجبل الصغير» (١٩٧٧ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٩) تجرى الأحداث وسط الفوضى الناجمة عن القتال بين الطوائف المختلفة المتصارعة داخل مدينة واحدة . وعنوان الرواية هو الاسم الذى يطلق عادة على القطاع الشرقى المسيحى من بيروت ؛ حيث شبّ إلياس خورى نفسه ، ولكن الحدث ينتقل من مسرح إلى آخر من مسارح الأحداث والمجموعات بسرعة كبيرة ليعود إلى ذلك المسرح فيما بعد . وتكرار العبارات للتعبير عن الانتقال إلى موقع صوّرته الرواية من قبل ، إنما يعمل على التأكيد على عدم استقرار الحالة والسرد الذى يصف هذه الحالة ، إذ إن هذا المكان هو مكان تستخدم فيه الكنائس كمعسكرات مسلحة للمقاتلين . وفى فصل

(٦٦) غادة السمان : «كوابيس بيروت» (بيروت : دار الآداب ، ١٩٧٦) .

نهائى تجرى أحداثه فى باريس يتأمل الكاتب مصير وطنه ويدرك بأن ما يُخبأ لهذا الوطن لم يتكامل بعد على الرغم من الدمار الكبير الذي لحق به . أما روايته التالية «أبواب المدينة» (١٩٨١ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٩٢) فهى أكثر رمزية ، إذ إن شخصية غامضة يطلق عليها تعبير «الرجل» تدخل مدينة مجهولة وتتجول فيها وهى فى حالة دوار . وتقطع ملاحظاته ومشاهداته نوبات هلوسة ، كما تتخللها فجوات فى الذاكرة ، وعدم قدرته على إدارك ما يدور حوله بمثابة رمز معبّر عن تلك الشبكة التى تزداد تعقيداً من العداوات المحلية والدولية التى أصبح لبنان يسجلها . وفي آخر أعماله التي يعبر فيها بصورة مبدعة عن قلقه على مصير لبنان ، وهو رواية «رحلة غاندى الصغير» (١٩٨٩ ، ترجمت إلي الإنجليزية عام ١٩٩٤) يتناول أحداث الغزو الإسرائيلى للبنان عام ١٩٨٢ ، وما نجم عن هذا الغزو وباستثناء هذا التعبير عن الجو الزمنى للرواية فإن ما فى السرد من عوامل تنظم العمل على أساس تسلسلى أو أى أساس آخر قد تكون شبه معدومة ؛ إذ تبلِّغ عاهرة اسمها أليس الكاتبَ (الذى يشارك فى أحداث الرواية أيضاً) بأن غاندى قد مات ، وتروى الرواية رحلة حياته كماسح أحذية ، ولكن موته هو الذى يوفر شعار الموضوع . ويوضح الكاتب بصدق أن مختلف أحداث القصة هى مجرد مصادفة : «فلو أن كمال الجندى لم يمت ، فإن أليس لم تكن لتلتقى بغاندى . ولو أنها لم تلتق به لما كان قد روى لها قصته . ولو أنه لم يمت لما روت لى أليس قصته ، ولو أن أليس لم تختفِ ، أو ربما كانت قد ماتت لما كتبت ما أكتبه الآن»(٦٧) حتى الأسماء غير ثابته فى الرواية ، إذ إن اسم غاندى هو مجرد لقب لشخص اسمه عبد الكريم ، ولا يعلم أحد لمَ أصبح يلقَّب بغاندى ، ولكن غاندى ، كما يذكر الكاتب ، الذى يشارك فى أحداث السرد في نهاية هذه الرواية الملفتة للنظر ، غاندى هذا يعرف سبب موته ، فالرصاصات لم تكن موجهة إليه بل إلى قلب المدينة التى دمرت نفسها . وشأن غاندى فقد كانت المدينة تحاول أن تحول اسمها إلى قصة(٦٨) .

(٦٧) «رحلة غاندي الصغير» – لإلياس خوري (بيروت : دار الآداب ، ١٩٨٩) ص ١٨ .

(٦٨) نفس المصدر ص ٢٠٧ .

تبدل العلاقات بين الغرب ومنطقة الشرق الأوسط

بانسحاب القوات الاستعمارية التى احتلت وحكمت منطقة الشرق الأوسط من هذه المنطقة نتيجة للحرب ، أو الثورة ، أو المفاوضات ، وجدت الأقطار العربية حديثة الاستقلال نفسها تواجه حقائق وجود قوتين عظميين كانت كل منهما تندفع لاستغلال الوضع السياسى للمنطقة لمصلحتها الخاصة كما فعلت القوى التي سبقتها إلا أن هذه الأقطار أدركت كذلك أنها تحتاج لتطوير علاقات جديدة تماماً مع مستعمريها السابقين.

لقد ذكرنا بأن موضوع العلاقة مع الغرب كان أحد المواضيع الرئيسية فى المحاولات الأولى للكتابة السردية باللغة العربية : من الطهطاوى والمويلحى فى القرن التاسع عشر إلي توفيق الحكيم وشكيب الجابرى وذي النون أيوب في الثلاثينيات من القرن العشرين . وبينما كان الشرق والغرب يبحثان عن سبل جديدة للتواصل والتفاهم فيما بينهما فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، تابع الروائيون التقليد الذى طالما لجأوا إليه ، وهو استخدام السفر إلى الغرب لتحرى إحساسهم بهويتهم الخاصة وهوية أمتهم ومجتمعهم وثقافتهم[69] . وفى عام ١٩٥٣ نشر سهيل إدريس ، مؤسس أهم مجلة أدبية عربية وهى «الآداب» ، نشر روايته «الحى اللاتينى» التى يتقصى فيها موضوع صدام الحضارات من خلال علاقة بين رجل غربى وامرأة فرنسية ، ويصعّد فيها الاختلافات الثقافية بين الطرفين إلى مستوى رمزى أعلى . يعامل «بطل» سهيل إدريس «جانين مونترو» بطريقة لاتعكس فحسب قلقه الوجودى ، وهو موضوع أثير لدى سهيل إدريس ، بل وتعكس كذلك ، وعلي نطاق أوسع ، ذلك الإصرار العنيد على سوء التفاهم فيما بين الحضارتين والذى كان يصبغهما كليهما بصبغته فى تلك العقود التى كان فيها الطرفان يحاولان التكيف مع الحقائق الجديدة[70] .

(٦٩) موضوع الصدام بين الشرق والغرب كان موضع دراسات عديدة من بينها كتاب جورج طرابيشي «شرق وغرب» ، وكتاب عيسي بلاطة «التواجه بين الشروق والغرب» ص ٤٤ - ٦٢ .

(٧٠) يتناول سهيل إدريس الموضوع نفسه في روايته الثالثة «أصابعنا التي تحترق» (بيروت : دار الآداب ، ١٩٦٢) ولقد ناقش رواياته العديد من النقاد نشير ، بصورة خاصة إضافة إلي من نكرناهم من قبل إلي شجاع مسلم العاني «الرواية العربية والحضارة الأوروبية» (بغداد : منشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٩) ص ٦٠ - ٧١ ، وكذلك كتاب الخطيب ، ص ١١٥ - ١٢٠ ، وكتاب السعافين ص ٤٤٤ - ٤٦٩ .

كان موضوع الاتصال والتبادل خلال فترة ما بعد انتهاء الاحتلال الاستعمارى ، والتوتر الذى تحدثه التأثيرات الثقافية هو موضوع واحدة من أهم الأعمال القصصية العربية الحديثة ، وهى رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» (١٩٦٦ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٦٩) بقلم الكاتب السودانى الطيب صالح (المولود عام ١٩٢٩) والتى سنستعرضها بالتفصيل فى الفصل التالى . ولكن اتجاه الصراع بين القيم فى هذه الرواية يأخذ منحىً آخر ، وهو الصراع بين الشمال والجنوب ، حيث يحمل طالب سودانى نابغة كل توترات غموضه الثقافى إلى إنجلترا بحيث تصبح علاقته مع النساء ساحة معركة تعج بسوء التفاهم المتعمد . أما رواية كاتب أفريقى آخر هو المغربى محمد فزاف (المولود عام ١٩٤٥) فهى تعيد الموضوع إلي جنوره الأولى . ففى روايته «المرأة والوردة» يتوجه بطل الرواية محمد ، إلى فرنسا بحثاً عن إحساسه بهويته كجزء من الثقافة الأوروبية . وينغمس هناك بعالم الرذيلة والإجرام ويتبين له أن انطباعاته آخذه في التحول . إلا أنه يطغى على هذا التطور ، الموضوعُ الذى يمثل الهدف الرئيسى من العمل وهو مناقشة موضوع انعدام الحريات في مجتمعه هو[٧١] .

يقودنا موضوع حرية الكتّاب مباشرة إلي مناقشة دور جديد أخذ الغرب يوفره لكتاب القصة العربية الذين يعالجون قضايا واقع الحياة فى وطنهم ، ألا وهو موضوع النفى . فقد أصبحت مدن أوروبا ملجأً آمناً للعديد من المفكرين العرب ، ولذا فإنه يتوقع للروائيين أن يلتفتوا لهذا الموضوع . وأحد هؤلاء الروائيين هو عبد الرحمن منيف ، الذى اضطر هو نفسه للعيش فى المنفى لفترة طويلة بسبب ما تحتويه أعماله القصصية من وصف تفصيلى دقيق لأحوال المجتمع فى البلاد العربية . وموضوع المنفى والاضطهاد السياسى يمثلان الموضوعين الرئيسيين لروايتيه «الأشجار واغتيال مرزوق» (١٩٧٣) و«شرق المتوسط» (١٩٧٠) والتى تشمل صوراً نابضة بالحياة إلي أقصى حد حول الأساليب المتبعة في السجن والتعذيب وآثارهما ، ليس على السجناء أنفسهم فحسب ، بل وكذلك علي أفراد عائلاتهم وأصدقائهم كذلك . وحين يتوجه رجب إسماعيل ،

(٧١) يشير حامد إلي أن العديد من النقاد افترضوا خطأً بأن هذه الرواية تروّج لقيم الغرب : راجع «الرواية المغربية» ، ص ٢٩١ - ٢١٧ . وكذلك «في التنظير والممارسة» ص ١٠٩ - ١٢٦ . وأحد هؤلاء النقاد هو النساج ، ص ٢١٧ .

الشخصية الرئيسية فى الرواية إلى فرنسا للعلاج من داء السل الذى انتقل إليه أثناء تجربته البربرية في السجن فى بلد غير معين «إلى الشرق من البحر المتوسط» ، فإن نداءه لشعب فرنسا يشتمل على رسالة جديدة ؛ حيث يقول : «آه يا أهل باريس ، لو جئتم بكتبكم إلى شاطىء المتوسط الشرقى ، لقضيتهم حياتكم كلها فى السجون ، سيأكلكم الندم ، سوف تكفرون بكل شيء ، واحذروا أكثر أن تفكروا بالأحزاب ، لأن أية كلمة تجد من يلتقطها ويجعلها مؤامرة وتخريباً ، وتدفعون ثمن كلمات حياتكم كلها في السجون الصحراوية ، وهناك تصابون بالسل والتيفوس وتموتون»(٧٢) .

التحول الاجتماعى إثر الاستقلال

أثر النفط

فى حين حققت الأقطار العربية قدراً من الاستقلال السياسى إثر الحرب العالمية الثانية ، فإن متطلبات الاقتصاد العالمى وطموح هذه البلدان لتحقيق حياة أكثر عصرية ، كان يعنى بأن مصالحها ستظل مرتبطة بالغرب بصورة مباشرة ، خاصة فى مضمار أكثر المصادر غنى فى العالم العربى ، ألا وهو النفط . ولمقاومة النفوذ المستمر لشركات النفط الغربية تم إنشاء منظمة الدول المصدرة للنفط (أوبيك) فى عام ١٩٦٠ . وقد تم الفصل بعض الشيء بين عالمى السياسة والاقتصاد خلال فترة المفاوضات الصعبة حول أسعار النفط فى الستينات من هذا القرن . إلا أن الغرب تلقى فى شهر تشرين الأول / أكتوبر ١٩٧٣ ، ما يذكّره فجأة بمدى التغيير الذى حدث في النظام العالمى فيما يتعلق بالأقطار العربية فى فترة ما بعد الاستقلال .

أصبح النفط يعتبر منذ اكتشافه أرخص المصادر المستخدمة للطاقة ، وبذا أصبحت الدول الصناعية تعتمد عليه اعتماداً كبيراً فى تلبية احتياجاتها فى هذا النطاق ، غير أن الأعضاء العرب فى منظمة أوبيك أكدوا سيادتهم على مصادرهم الطبيعية باستخدام النفط كسلاح اقتصادى ، كان تأثير ذلك هائلاً بالنسبة للاقتصاد

(٧٢) عبد الرحمن منيف «شرق المتوسط» (بيروت ـ دار الطليعة ، ١٩٥) ص ١٣٠ . وهناك مقطع مشابه بوجهه للسفينة أشيلوس وهي السفينة التي يسافر فيها رجب ، أنظر ص ٨٢ .

العالمى وبالنسبة للأقطار العربية أيضاً . وقد حدث ذلك نتيجة لمواجهة أخرى بين إسرائيل والدول العربية المجاورة هى حرب أكتوبر لعام ١٩٧٣ . وتكمن فى جذور هذا النزاع أيضاً القصة الطويلة المتتابعة للشعب الفلسطينى المبعد عن أرض وطنه ، والذي تحدثنا عن تصوير مأساته قصصياً من قبل . إلا أن الجبهتين اللتين شملهما القتال هما الجبهة المصرية والسورية ، وحين بدأت الولايات المتحدة بنقل دفعات الأسلحة العاجلة إلى إسرائيل جواً اجتمعت الدول العربية فى الكويت وأعلنت عن زيادات فى أسعار النفط بمعدل خمسين فى المائة ، كما فرضت حظراً على إمدادات النفط لكل من الولايات المتحدة وهولندا (والتى تعتبر المستودع الرئيسى الذى تُوزَّع منه إمدادات النفط إلى بقية أرجاء الأسواق الأوروبية) . وكان تأثير ذلك مباشرا وعميقاً على الدول الصناعية . وقد تم رفع أسعار النفط فى وقت من الأوقات بمعدل ستة أضعاف أسعارها السابقة إلى أن استقرت بعد ذلك عند نصف ذلك المعدل .

تأثرت اقتصاديات الغرب تأثراً عميقاً بهذه التطورات السريعة ، كما تأثرت بها الدولة المنتجة للنفط نفسها ؛ إذ وجدت أنها تنطلق بصورة مفاجئة لتصبح ضمن صفوف أغنى دول العالم بتواجد مبالغ هائلة من المال تحت تصرفها وأكبر احتياطى للنفط تحت أراضيها . وبدأ ذلك الجزء من العالم العربي ، والذي كان ينظر إليه على أنه أكثر تلك الدول تمسكاً بالتقاليد وأقلها تطوراً ، بدأ يتحرك نحو المقدمة فيها يتعلق بجهود التحديث فى المنطقة . وقد سهّلت ذلك إلى حد كبير الموازنات الهائلة التى استطاعت تلك الدول أن تخصصها لمبادرات التصنيع ، والنقل ، والتعليم ، ولاستقدام الخبرات الغربية التى تدفقت لتحقيق هذه الأهداف . ولكن استقدام العُمال والكوادر الإدارية لدول الخليج لم يقتصر على دول الغرب ، حيث أظهرت حرب الخليج لعام ١٩٩١ أن الكويت كانت قد استقدمت أعداداً هائلة من الفلسطينيين المحترفين ، لكى يعملوا فى مختلف قطاعات الاقتصاد . أما مصر ، وهى أكبر مستودع للأيدى العاملة فى المنطقة ، فقد أرسلت أعداداً كبيرة من الرجال إلى العراق والخليج ، وبذا وجدت مصر التى تعانى من أشد مشكلات العالم العربى شدة فيما يتعلق بعدد السكان (وبالتالى من مشاكل السكان) ، وجدت نفسها تواجه مشاكل عائلات تبقى دون أب لفترات مطولة من الزمن ، مع ازدياد غريب فى الميل للاستهلاك (والذى شجعت عليه

سياسة الانفتاح الاقتصادى التى انتهجها الرئيس أنور السادات) . كما شهدت تنامياً في الدور الذى تلعبه الأم المصرية ، كما يؤكد العديد من الكُتّاب الذين تناولوا الموضوع ؛ إذ كان عليها أن تقوم بكل المهمات المتعلقة بالعائلة بعد أن تُركَت وحدها لتواجه هذه الأمور . وقد تابع نجيب محفوظ خاصة هذه الاتجاهات فى مصر فى أعماله القصصية ، وباشمئزاز لايكاد يخفيه ، وذلك في «الحب تحت المطر» (١٩٧٣) حول «الحرب الوهمية» على قناة السويس فى أوائل السبعينيات إلى «حب فوق هضبة الهرم» (١٩٧٩) و«يوم قتل الزعيم» (١٩٨٥ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٩) واللتين تعالجان مشاكل الشباب ، خاصة فيما يتعلق بأزمة السكن .

هذه التحولات الاجتماعية كان لها تأثير هام علي المجتمعات فى جميع أنحاء العالم العربى ، خاصة فيما يتعلق بالقيم والمواقف الاجتماعية ، والعائلية والفردية ، واكتشاف النفط نفسه وتأثير ذلك علي المجتمعات القاطنة في مناطق اكتشافه هو قصة أخرى ، وقد وجدت فى عبد الرحمن منيف ألمع قاص يرويها ، فهو متخصص فى اقتصاديات النفط تحوّل لكتابة الرواية فى وقت متأخر من حياته نسبياً ، ولكن إنتاجه منذ السبعينات كان متنوعاً وخصباً فى آن معاً . وفى «النهايات» التى سنحللها فى الفصل التالى (كتبت عام ١٩٧٧ وترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٨) عرّف الرواية العربية على ذلك العالم البدائى المتوحش ، أى عالم الصحراء فى قصة سردية تبيِّن حرص الكاتب الشخصى على البيئة الهشة لذلك العالم واهتمامه بهذه البيئة . أما «سباق المسافات الطويلة» (١٩٧٩) فيظهر فيها النفط كخلفية ، فى حين تعالج الرواية مكائد الغرب ، التى تتم بواسطة شخص إنجليزى أطلق عليه اسم بيتر ماكدونالد فى الظروف التي أدت إلى إقصاء رئيس الوزراء الإيرانى محمد مصدق فى عام ١٩٥٣ وإلى إعادة الشاه لسدة الحكم فى إيران . وفى عام ١٩٧٩ ، سُئل عبد الرحمن منيف عن الصلة بين اختصاصه وخبرته فى مجال النفط وبين عالم الرواية التى كان قد أخذ يعمل فى نطاقها . وكانت إجابته التى أشرنا إليها فى هذا الكتاب من قبل ، ولكنها تستحق أن نكررها من جديد ، كانت هذه الإجابة تحمل نوعاً من الإثارة ؛ إذ قال : «إن النفط كعالم وكموضوع قد يساعد على اكتشاف بعض الجوانب الروائية فى الحياة العربية

المعاصرة[٧٣] . ولقد أثبت صحة افتراضه هذا بصورة لاتحتمل الجدل وذلك بكتابته أطول مشروع روائى صدر باللغة العربية حتى الآن ، وهو رواية من خمسة أجزاء تحمل عنواناً عاماً هو «مدن الملح» وتشمل «التية» (عام ١٩٨٤ ، ترجمت إلى الإنجليزية تحت عنوان «مدن الملح» ، و«الأخدود» (١٩٨٥ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٩١) ، و«تقاسيم الليل والنهار» (١٩٨٤ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٩١) ، و«المنبتّ» (١٩٨٨) و«بادية الظلمات» (١٩٨٨) . وفى الجزء الأول يقدم لنا صورة محببة للمجتمع البدوى التقليدى وذلك قبل اكتشاف النفط . تعم الحيرة بين السكان حين يبدأ أجانب فى الحفر فى المنطقة ، وشراء الأراضي وبناء مدينة جديدة كاملة . ويحذر متعب الهذّال ، وهو شخصية تصل إلى مستوى الأسطورة ، بأن ما يحدث يحمل نذير شؤم للناس ، ويصبح اختفاؤه والأحاديث عن ظهوره من وقت لآخر بين أفراد عشيرته رمزاً لاختفاء ذلك الطراز القديم من الحياة والشكوك المحيطة بدوافع الزائرين الأجانب[٧٤] . تنتشر أنباء هذه التطورات على نطاق واسع فى المنطقة ويكون أول القادمين لاستغلال هذا الوضع الطبيب السورى ، صبحى المحملجى ، الذى يتوصل للحظوة لدى السلطان بتقديم الرعاية الطبية وفتح مستشفى هناك .

ينتقل الجزء الثانى من الرواية من حرّان على البحر إلى موران العاصمة ، وهنا يركن السلطان خزعل إلى الاستغراق فى نزواته ، بينما يهتم المحملجى بتلبية كل نزوة من تلك النزوات ، وينضم فى نفس الوقت إلى صفوف أولئك الذين يستغلون أبشع استغلال توسع العاصمة وما يوفره ذلك من فرص للاستثمار والرشوة . والصورة التى ترسم للقارىء تنتقد بحدة شديدة وهى تورد تفاصيل الرشوات والفساد الأخلاقى ، ولكن علي القاريء ألاّ يتقبل ذلك الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة فحسب، بل كذلك حرص الكاتب وتصميمه على رواية قصته بخطوات متأنية بما يتناسب مع مفهوم الزمن السائد فى تلك الثقافة التى تجرى الحوادث بين ظهرانيها . وفى نهاية ذلك العرض القصصى الكاشف الماحق لتلك الفترة من حياة الأسرة الحاكمة ينهار نفوذ الدكتور المحملجى ، وذلك بإقصاء حاميه عن الحكم وتنصيب شقيقه السلطان فنر فى كرسى الحكم مكانه .

(٧٣) عبد الرحمن منيف في مقابلة مع مجلة المعرفة عدد ٢٠٤ (شباط/فبراير ١٩٧٩) ، ص ١٨٨ .

(٧٤) للمزيد من التحليل «لمدن الملح» يمكن مراجعة كتاب محمد صديق «الرواية العربية المعاصرة» ص ٢٠٦ - ٢١١ وكتاب مصطفي بدوي «روائيان من العراق» ص ١٤٠ - ١٥٤ .

يتناول الجزء الثالث من الخماسية الفترة المبكرة من حياة السلطان فنر ، وكذلك فترة حكمه إلى حين اغتياله على يد أحد أقربائه . أما الجزء الرابع «المنبت» فنجد فيه الدكتور المحملجى منفياً فى ألمانيا إلى جانب حاميه السلطان المخلوع ، وحينها يرى أن مكائده قد فشلت ، وأنها قد أوقعت بعائلته نفسها ، إذ إن المقربين من السلطان ينصحونه بأن يطلق ابنة المحملجى التى كان قد ضمها إلى مجموعة حريمه . ولذا ينتقل الدكتور المحملجى إلى سويسرا ، وتعمد ابنته للانتحار بينما تهجره زوجته للانضمام لابنها الذى اختار الوقوف إلى جانب السلطان فنر والعودة إلى موران .

بكتابته لمدن الملح قدّم عبد الرحمن منيف مساهمة كبرى للفن القصصى العربى الحديث ، إلي جانب تقديمه عملاً قصصياً رئيسياً يستكشف أحد المواضيع الرئيسية فى الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى العالم العربى المعاصر . وبنظرتها الشمولية الكاسحة لابد من تصنيفها إلى جانب ثلاثية نجيب محفوظ التى سنحللها فيما بعد . إلا أن العملين يختلفان فى ناحية رئيسية واحدة ، كما أسلفنا ، وهى الأسلوب السردى لكل منهما . ففى حين كان نجيب محفوظ حريصاً على تكرار التقاليد الأدبية الأوروبية فى محاولته إدخال إصلاحات قصصية اجتماعية فى مضمار القصة التاريخية المصرية ، فإن عبد الرحمن منيف يستخدم تجربته السابقة فى كتابة الرواية لاستكشاف أساليب روائية متنوعة ، ولقد أشرنا أعلاه إلى أن الموضوع المخصص لكل جزء من الأجزاء الخمسة يستنبط أجواء سردية متنوعة . ولقد علّق جون أبدايك John UpdikE على هذا الأمر بصورة سلبية واضحة ، ولكنه قد لا يدرك مدى صوابه فى إشارته إلى الرواى الذي يروى قصته لسامعيه المتحلقين حول موقد النار المشتعل فى العراء والذى يجد أمامه متسعاً لاينضب من الوقت لرواية قصته لسامعيه . وفى «التيه» ، بشكل خاص ، تستخدم طريقة السرد فى حد ذاتها بصورة مقصودة بحيث تجسّد الصورة المحببة لسمة من سمات المجتمع الذى هشّمه ، وإلى الأبد اكتشاف النفط والجَيَشان الثقافى الطاغى الذى صاحب ذلك(٧٥) .

(٧٥) نشرت مراجعة جون أبدايك لمدن الملح في صحيفة نيويوركر ، عدد ١٧ تشرين الأول / أكتوبر ١٩٨٨ ، والملاحظة الواردة هنا هي في الصفحة ١١٧ .

التحديث ، والتصنيع ، وإنتاج النفط ، كل هذه مفاهيم ترد فى أحاديث سكان المدينة إلى حدٍ كبير . والقرن العشرون ، كما أشرنا لدى حديثنا عن أعمال عبد الرحمن منيف ، لم يشهد فقط تطور المدن واتساعها في مختلف أنحاء العالم العربي ، بل كذلك خلق مدن جديدة تماماً لم تكن موجودة قط على الخارطة . وفى حين كانت المدينة وأبناء الطبقة الوسطى فيها يشكلون الموضوع الرئيسى للرواية كنمط أدبى فى الغرب ، فإن النسبة الكبرى من سكان منطقة الشرق الأوسط إنما كانوا يعيشون تقليدياً خارج المدن . ولكن تزايد مطامح الناس وميولهم الاستهلاكية الناشئة عن تزايد الثروة فى بعض الأقطار ، بالإضافة إلى التحديث ، كل ذلك أدى إلى زيادة فى عدد سكان المدن. فالقاهرة مثلاً تنوء تحت عبء ربع سكان مصر برمتها ، إذ يبلغ عدد سكانها ستة عشر مليون نسمة . وتجدر الإشارة إلى أن العلاقة بين الريف والمدينة كانت من المواضيع البارزة فى الأعمال القصصية العربية منذ البداية ، كما تبرز شخصية العمدة فى «حديث عيسى بن هشام» للمويلحى . ومازال هذا الموضوع من المواضيع الرئيسية التى تشغل الأعمال القصصية العربية المعاصرة(٧٦) .

ببحث الروائيين فى فترة ما بعد الاستقلال عن مواد يبرزون من خلالها الحاجة للتغيير الاجتماعى ، وجدوا فى وضع الفلاحين فى الريف واستغلالهم فى ظل النظام الإقطاعى التقليدى موضوعاً واضحاً وجاهزاً .. وقد هيأ بعض الروائيين السبيل للإصلاح الزراعى الذى تستدعيه الضرورة القصوى وذلك برسمهم صوراً نابضة بالحياة للأوضاع الراهنة . فرواية ذى النون أيوب «اليد والأرض والماء» (١٩٤٨) تعكس بصورة تفتقر للبراعة موضوع الفساد والاستغلال فى الريف العراقى إبان حكم الملكية ، وتتنبأ بحركة التغيير التى بدأت فى عدة أقطار عربية خلال الخمسينات من القرن العشرين . أما رواية البشير الخريفى «الدغلة فى الأراجنينة» (١٩٦٩ وتعنى التمر فى أشجار النخيل) فهى توحى أيضاً في عنوانها بأنها تصور كفاح سكان إحدى الواحات

(٧٦) راجع كتاب عبد المحسن طه بدر : «الروائي والأرض» (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١) .

التى تتوضح عزلتها وبعدها فى اللهجة العامية المحلية التى يستعملها الكاتب فى كتابتها .

وفى مصر ، كانت قوانين الإصلاح الزراعى التى صدرت إثر قيام الثورة بمثابة محاولة لعلاج المظالم التى يجسّدها بصورة تنبض بالحياة عبدالرحمن الشرقاى فى روايته المشهورة «الأرض» (١٩٥٤ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٦٢) . تجرى أحداث الرواية إبان حكم إسماعيل صدقى ، رئيس وزراء مصر الطاغية فى الثلاثينيات من القرن العشرين . إلا أن المضامين المعاصرة للرواية واضحة تماماً ، بل إن الانتقادات التى توجه للرواية هو أن ما يرمى إليه الكاتب ربما كان واضحاً كل الوضوح فى بعض الأحيان . وفى حين يهتم السرد بإبراز الاستغلال الذى يتعرض له الفلاحون وهم يفلحون الأرض ، فإن نقطة التركيز فى المعارضة هى الطريق الجديد الذى تعتزم السلطة إنشاءه عبر أراضى الفلاحين ، ليصل إلى منزل الباشا فى المنطقة . وعبر ذلك يتعرف القارىء على شخصيات كثيرة تنبض بالحياة من الفلاحين المصريين ، من وصفية جميلة القرية ذات اللسان السليط والتصرفات غير المصقولة ، إلى علوانى البدوى الماكر اللامبالى ، ومن الشيخ سناوى معلم ومفتى القرية إلى عبد الهادى الفلاح الكادح وأحد أولئك الواقعين فى حب وصفية . وبتصويره للحياة اليومية لهذه المجموعة من الشخصيات وشجارهم ، وقصص حبهم، وكيدهم وما إلى ذلك من الأمور ، فإن الشرقاوى يستخدم اللهجة العامية ليعكس الفكاهة الفظة لهؤلاء الفلاحين وهم يكدحون لمواجهة تقلبات كلٍ من الطبيعة والفساد وهما يجتمعان ليثقلا كاهلهم[(٧٧)] .

كان صدور قوانين الإصلاح الزراعى يمثل نهاية مصطنعة مع الأسف لواحدة من تلك المجموعة اللطيفة من الروايات التى تعالج موضوع الريف ، وهى رواية «الحرام» (١٩٥٩ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٤) ليوسف إدريس (١٩٢٧ - ١٩٩٠) ؛ حيث يدفع العثورُ على جثة طفل سكانَ القرية للبحث عن الفاعلة بين صفوف عمال التراحيل

(٧٧) راجع كتاب بدر آنف الذكر، ص ١١٢ - ١٥٢ ، وكذلك كتاب هيلاري كيلباتريك «الرواية الحديثة» (لندن : إيتاكا ، ١٩٧٤) ص ١١٦ - ١٣٢ ، ومقالة علي جاد «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى ، مجلة الأدب العربي ٧ (١٩٧٦) ص ٨٨ - ١٠٠

الذين يعيشون خارج مجتمعهم ، إلي أن يتبّين لهم أن المأساة من فعل واحدة من نساء القرية نفسها .

أديب آخر من أبناء الدلتا هو يوسف القعيد (ولد عام ١٩٤٤) جعل من حياة القرية الموضوع الرئيسى فى أعماله . وفى روايته «أخبار عزبة المنيسى» (١٩٧١ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٧) تجرى الأحداث فى عزبة فى الريف ؛ حيث تقتل ابنة الحارس الليلى على يد شقيقها لجريمة تقليدية مخلة بالشرف . ويتبين أن الفاعل هو ابن صاحب العزبة ، إلا أن الأعراف التقليدية تضع على كاهل المرأة مهمة الحفاظ على شرف الأسرة . تنجح الرواية إلى حدٍ كبير فى خلق صورة معبرة عن مجتمع مغلق يسود فيه منطق القتل المشروع بصورة لا تقبل التغيير . وفى عمل أحدث هو «الحرب فى بر مصر» (١٩٧٨ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٦) تبقى القرية هى مسرح الأحداث ، إلا أن غلطة قد تحمل مضامين مأساوية تأخذ منحى يقارب المنحى التهكمى ؛ إذ إن كل واحد من سلسلة من الرواة يروى الجزء الخاص به من قصة تتعلق بابن العمدة الذى يتوجب عليه أن يلتحق بالجيش إبان حرب تشرين الأول / أكتوبر ١٩٧٣ . يقنع العمدة أحد القرويين الفقراء بإرسال ابنه كبديل عن ابن العمدة ذاك ، إلا أن الأمور تنحرف عن المسار المراد لها حين يقتل الشاب المجند أثناء القتال وتحمل جثته إلى القرية باعتباره بطلاً . ويجدر بنا هنا أن نشير إلى أن الفساد وسوء التصرف بين صفوف الطبقة البيروقراطية كانا يمثلان دائماً نقطة الارتكاز فى روح الدعابة والسخرية فى الأعمال القصصية المصرية ، وهنا يصوغ يوسف القعيد سخريته بهما فى عمل تراجيدى مأساوى ساخر بمهارة ملفتة للأنظار(٧٨) .

وفرت مناطق جنوب مصر ، أو ما يطلق عليه اسم أعالى النيل مسرحاً وموضوعاً للعديد من الأعمال الروائية المصرية أيضاً . ويحيى الطاهر عبد الله مثلاً (١٩٤٢-١٩٨١) ولد فى بلدة الكرنك الواقعة قرب مدينة الأقصر ، وإلى الشمال منها ، وقد جعل من هذه المنطقة التى يعرفها تمام المعرفة مسرحاً للعديد من قصصه القصيرة .

(٧٨) للمزيد حول أعمال يوسف القعيد انظر . مقالة بول ستاركي «من مدينة المقابر إلي ساحة التحرير : روايات يوسف القعيد» في مجلة الأدب العربي ٢٤ ، عدد «١» (آذار/مارس ١٩٩٣) ص ٦٢-٧٤ .

وتجدر الإشارة إلى أن موته المبكر ربما حرم ميدان القصة العربية من أحد الأصوات الأهم فى ميدان التجريب ، وروايته «الطوق والإسورة» (١٩٧٥) هى قصة قائمة حول حياة أسرة من أعالى النيل ، وهى ترسم شخصيات ومواضيع مماثلة لتلك التى تناولها فى قصصه القصيرة التى كتبها قبل ذلك . وأسلوبها المشدود الملىء بالصور الخيالية هو أسلوب مميّز ينم عن شاعرية فريدة بين كتاب القصة المصرية . وقد كان يحيى الطاهر عبد الله ما يزال على قيد الحياة ؛ حيث شهد ما حلّ بمنطقته المحببة فى أعالى النيل بسبب إنشاء السد العالى فى أسوان ومشاريع إعادة بناء القرى التى ستؤى أبناء النوبة الذين أغرق السد قراهم(٧٩) . أما الكاتب صنع الله إبراهيم فهو يستكشف الأهمية الرمزية الواضحة لمشروع السد بالنسبة لمصر فى عهد عبد الناصر وذلك فى روايته «نجمة أغسطس» (١٩٧٤) ، وإن كان كاتب آخر قد استكشف النتائج المحتملة لمحاولات تغيير البنية الاجتماعية فى مصر ، وهو فتحى غانم في روايته «الجبل» (١٩٥٧) . ومسرح الرواية هو الضفة الغربية لنهر النيل ، مقابل مدينة الأقصر . إذ قررت الحكومة بناء قرية نموذجية لأهالى قرية القرنة ، فى محاولة لوقف نهبهم للقبور الفرعونية وصنع نماذج مزيفة للموجودات الأثرية وبيعها لتحصيل معيشتهم(٨٠) . يضع مهندس معمارى تصميماً لقرية يشمل كل المرافق اللازمة لقرية حديثة ، إلا أن سكان القرية يرفضون بإصرار الانتقال من الكهوف والمغاور التى يقطنونها «على الجبل» بحيث لاتجدى معهم التهديدات بأنهم سينقلون بالقوة أمام إصرار العمدة وأبناء قريته على التمسك ببلدتهم . وعلى الرغم من أن فتحى غانم ينجح فى تصوير الجو الواقعى لهذا التضارب بين المصالح ، فإن الكثير من الشخصيات فى الرواية تظل ذات سمات نمطية ، خاصة الشخصيات التى لا تحمل أسماءً ، مثل المهندس المعمارى والأميرة والمرأة الفرنسية . علاوة على ذلك ، فإن المسافة التى تفصل الكاتب عن الرواية هى مسافة ضئيلة جداً كما يتبين للقارىء ، إذ إن المحقق الشاب القادم من القاهرة لكتابة تقرير عن الوضع يحمل اسم فتحى غانم أيضاً(٨١) . وقد تكون استراتيجية الكتابة

(٧٩) راجع كتاب روبرت فيرنيا «النوبيون في مصر» (أوستن : مطبعة جامعة تكساس ، ١٩٧٣) ص ٣٦ - ٤٧ .

(٨٠) يعالج هذا الموضوع أيضاً فيلم مصري شهير يحمل عنوان المومياء .

(٨١) فتحي غانم «الجبل» (القاهرة : دار الهلال ، ١٩٥٩) ص ٥٧ .

المجازية قد شجعت الكاتب على إقحام نفسه فى نسيج النص القصصى ، إلا أنه حين تتحول فترات التأمل لدى الراوى إلى محاضرات مطولة ، كما يحدث فى هذا الرواية ، فإن تأثيرها العام إنما يذكرنا بالأهداف الوعظية للأعمال القصصية المبكرة[٨٢] . وفى فترة لاحقة استخدم بهاء طاهر ، وبطريقة فعّالة ، موضوع خلاف حول قطعة أرض فى منطقة جنوب مصر والنزاع العائلى الذى يثيره هذا الخلاف كنقطة ارتكاز ينطلق منها لتصوير الأحلام والذكريات ، بل وحتى الهلوسات التى تنتاب شاباً من مصر يدرس فى القاهرة ويعيش حياة متهتكة وتمزقه خيبات الأمل . والخلاف حول الأرض فى جنوب مصر إنما يعكس أصداء هموم الطلبة الذين يتظاهرون فى القاهرة احتجاجاً على فقدان أرض أخرى ، هى صحراء سيناء . ومن خلال عينى هذا الراوى المريض والذى لايلتزم بأى موقف يرى القارىء صوراً تترى عن العنف بين الأفراد والمجموعات ، سواء فى أقاليم جنوب مصر حيث تعيش مجتمعات تكبّلها التقاليد الموروثة الصارمة أو فى الجو السياسى المضطرب في العاصمة .

يقول الكاتب المصرى سمير أمين فى كتاب له حول المغرب إنه على العكس من مصر ؛ حيث تظل هناك صلة اعتماد متبادل بين الريف والمدينة ، فإن الأمر لاينطبق على المغرب أو سورية[٨٣] . فمحاولات تنفيذ إجراءات الإصلاح الزراعى ضمن تلك الظروف المختلفة لاقت نجاحاً مختلطاً كما توضح رواية الطاهر وتّار التى تعالج نفس الموضوع ، وهى رواية «الزلزال» (١٩٧٤) . وفى هذه الرواية ينجح الكاتب فى التعبير عن المواقف التى سادت إثر الثورة بكل وضوح وقوة من خلال شخصية الشيخ عبد المجيد بو أرواح ، وهو إقطاعي ومدرّس يعود إلى بلدته قسنطينة والتى أطلق اسمها على خطة إصلاح الأراضى التى نفذها الفرنسيون بين عامى ١٩٥٩ و ١٩٦٤[٨٤] . يحرص الشيخ عبد المجيد على نقل ملكية أكبر مساحة من أراضيه إلى ورثته قبل دخول قوانين الإصلاح سالفة الذكر حيز التنفيذ . وعنوان «الزلزال» الذى تحمله الرواية

(٨٢) رواية «الجبل» ، ص ١١ و ١٥٦ مثلاً .

(٨٣) «المغرب في العالم الحديث» لسمير أمين (لندن: بنجوين ، ١٩٧٠) ص٧٧ .

(٨٤) كتاب سمير أمين ، ص ١٢٥ – ١٢٦ .

إنما يعبر عن التحول الفعلى الذى يحدث فى قشرة الأرض (فقسنطينة تقع على خط الزلازل فى الواقع) ، كما يشير إلى آية فى القرآن الكريم (سورة الزلزلة) والتى يرددها الشيخ عبد المجيد طوال الرواية أثناء تجواله في المدينة . فهو يعبر عن نقمته وأحاسيسه الداخلية عن طريق ترديد آيات من القرآن الكريم ، ومن خلال الشتائم التى يوجهها لابن خلدون لنظرياته حول الحضارة ، كما يعبّر عن تحرقه لحدوث زلزال فعلى أو اجتماعى من شأنه أن يلغى كل التغييرات الثورية التى بدّلت تبديلاً جذرياً نمط حياته وكل ما يحيط به . تمثل هذه الرواية معالجة ناجحة جداً من الزاوية السردية ، إذ إن القارىء يرى منجزات الثورة الجزائرية التى تم تحقيقها بعد قدر كبير من الاضطراب الاجتماعى وسفك الدماء من خلال عينى شخصية تتخذ موقفاً معادياً كل العداء لمنجزات هذه الثورة .

عالج عدد من كتّاب الرواية الاجتماعية – الواقعية فى سورية مشكلات الفلاحين فى الريف ، إلا أن علينا أن نعترف بأن النتيجة فى الغالب الأعم تذكرنا بما قاله الحمدانى حميد حول هذا النوع من الكتابة القصصية ؛ حيث يقول : «إن الكتابة عن الفئات الاجتماعية المسحوقة ليست دائماً دليلاً على الإيجابية فى العمل الأدبى ، أو دليلاً على النجاح فنياً ، خصوصاً إذا كانت هذه الكتابة تحصر ذاتها فى إطار الوصف الاجتماعى»[٨٥] .

وهكذا يعالج فارس زرزور (المولود عام ١٩٣٠) فى روايته «الحفاة» (١٩٧١) موضوع استغلال الفلاحين المتنقلين ، بينما تتناول روايته «المذنبون» (١٩٧٤) موضوع القحط والابتزاز . كما يرسم عبد النبى حجازى فى روايته «السنديانة» (١٩٧١) صورة قصصية أكثر مهارة ودقة حول قرية فى الريف السورى ؛ حيث يستغل المختار الفقر الماحق التى يعانى منها سكان القرية لمصلحتة الشخصية .

تبرز المدينة ، خاصة العاصمة باعتبارها «مركزاً للاستغلال والبؤس ، وكذلك الظلم الاجتماعى والمكائد السياسية»[٨٦] ، وذلك فى الأعمال القصصية المعاصرة وفى

(٨٥) راجع كتاب حميد «الرواية المغربية» ص٢٣٩ .

(٨٦) سلمي الخضراء الجيوشي «الشعر العربي الحديث» ص ٣٢ ، وللمزيد حول المدينة ، راجع مقالة مصطفي بدوي «المدينة في الأدب المصري» في «الأدب العربي الحديث» ، ص ٢٦ – ٤٢ .

الشعر أيضاً وفى المغرب أدى انتقال الفلاحين إلى المدينة لمشاكل اجتماعية لهم ولسكان المدينة نفسها يلخصها أحمد بوخوص بقوله :[87]

وهذا التوتر بين المدينة والقرية هو من المواضيع البارزة فى العديد من أعمال الروائيين المغاربة . ففي «فى بيت العنكبوت» (١٩٧٦) للكاتب التونسى محمد الهادى بن صالح (المولود عام ١٩٤٨) تتحطم حياة بطل الرواية ، صالح : حين يكتشف أن زوجته بغىّ ، فيحمل ابنه الرضيع معه إلى المدينة . أما عبد الحميد بن حدوقة (المولود عام ١٩٢٥) فهو يصور فى روايته الجزائرية المبكرة «ريح الجنوب» (١٩٧١) كيف تصمم نفيسة ، وهى شابة فى الثامنة عشرة من عمرها ، على التوجه إلى المدينة للتعلم ، وترفض العودة إلى قريتها حيث ينوى والدها أن يفرض عليها الزواج من رجل يكبرها سناً . والكلمات التى تخاطب بها أمها والتى تطلقها بكل عناد وتصميم لاتوضح بجلاء الوضع المتغير للمرأة فقط (كما تصوره الأعمال القصصية على الأقل) ، بل كذلك الفجوة التى تزداد اتساعاً بين قيم وطموحات سكان الريف والمدينة ؛ حيث تقول : «قولى لوالدى إننى لن أتزوج ولن أترك الدراسة . وسأعود للجزائر مهما كان الحال ولن أقبل ما تتحملينه من إذلال . يمكنك أن تصبحى أماً لفتاة أخرى إن أردت ، ويمكنه أن يكون أباً لمن يريد . ولن أقبل لهذه اللعنة بأن تصيبنى كما أصابت أخريات ، لست امرأة ، هل تفهمين ؟ لست امرأة !»[88] .

دور العائلة ووضع المرأة

لقد كان لاكتشاف النفط وتأثيره علي اقتصاد الأقطار العربية ، وهجرة العمال الرجال من بلدانهم الأصلية ، ومشكلات السكن ، وهى أمور سبق لنا أن ناقشناها من قبل ، كان لها تأثيرها المباشر والكبير على العائلة كمؤسسة اجتماعية ، وبشكل خاص

(٨٧) راجع أحمد بوخوص : «الوضع اللغوي في المغرب» أوروبا (حزيران / يونيو – تموز / يوليو ١٩٧٩) : ص١٨ .

(٨٨) محمد الهادي ابن صالح «في بيت العنكبوت» (تونس : الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٦) ، عبد الحميد بن حدوقة «ريح الجنوب» (الجزائر : ١٩٧١) : ص ٨٨ – ٨٩ ، وللمزيد حول رواية حدوقة راجع مسايف ، ١٧٩ – ٢٠٩ ، والنساج ص ٢٢٢ ، وسالم «المغامرة الروائية» ، ص ٦٧ – ٧٢ .

علي النساء اللاتى ظللن فى معظم هذه الأقطار يمارسن دورهن التقليدى كمسؤولات عن تدبير حياة العائلة وكحاميات لشرفهن فى ذات الوقت . ولقد اهتمت القصة العربية ، منذ بداياتها ، بوضع المرأة كما أشرنا من قبل أيضاً ، وعناوين الروايات المبكرة تدل علي ذلك ، مثل رواية يعقوب صروف «ذات الخدر» ، ورواية هيكل «زينب» ورواية «ثريا» لعيسى عبيد و«سارة» لعباس محمود العقاد ، ورواية محمود طاهر لاشين «حواء» ورواية محمود تيمور «سلوى» وكلها توازى رواية «إميليا» لهنرى فيلدنغ و«أباميلا» و«كلاريسا» لساموبل ريتشاردسون . وهذا التتابع ، منذ تسعينات القرن التاسع عشر إلي تسعينات القرن العشرين يعكس بعض التغيير المتواضع فى تصوير وضعية المرأة : من يعقوب صروف وتصويره لمخدع المرأة ، إلي المويلحى وتصوير صالات الرقص فى القاهرة ، تعكس الراوية وجهات نظر قاسم أمين (١٨٦٥ - ١٩٠٨) وهو الداعية الأول لحقوق المرأة . وهنا يجد القارىء أمينة في «بين القصرين» (١٩٥٦) وهى الرواية الأولى فى ثلاثية نجيب محفوظ ، حيث ترعى عائلتها ، وتنتظر عودة زوجها الفاسق ، وتستسلم بكل خضوع حين يطردها من البيت لمجرد أنها ذهبت إلى المسجد دون إذن منه[٨٩] ورواية «ثم أزهر الحزن» (١٩٦٣) لفاضل السباعى (ولد عام ١٩٢٩) تصور أسرة في حلب تجاهد فى سبيل العيش . فبعد موت الأب تجاهد الزوجة ، كوثر ، للمحافظة على عائلتها التى تتكون من خمس بنات وولد رضيع . والفترة التى تجرى فيها أحداث الرواية ، بين عامى ١٩٥٨ - ١٩٦١ ، هى فترة اتحاد سورية ومصر فى دولة الجمهورية العربية المتحدة ، والعلاقات العاطفية والصلات الثقافية الخاصة بأفراد العائلة إنما تعكس تعقيدات تلك الفترة . تقاوم الأم إلحاح الحاج هلال المزواج للاقتران بها وتجاهد من أجل تعليم بناتها وضمان استقامتهن[٩٠] . كما تناقش لطيفة الزيات وضع البنات وضرورة الحفاظ على شرفهن بتعابير صاعقة فى رواية «الباب المفتوح» (١٩٦٠) . وفى حين تعكس الرواية جو المثاليات الذى اتسمت به فترة ما بعد حرب

(٨٩) «بين القصرين» لنجيب محفوظ (القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٥٦) ص ١٨٧ - ٢٧٢ ، ترجمها إلى الإنجليزية وليم هتشنز Hutchins وأوليف كينى Oliv Kienny (نيويورك دوبل دي ، ١٩٩٠)

(٩٠) للمزيد حول رواية فاضل السباعي راجع كتاب الفيومي ، ص ٤١ ، وكتاب الخطيب ٢١٩ - ٢٥٢ ، وكتاب السعافين ، ص ٢٨٥ - ٢٨٩ .

١٩٥٦ فى مصر ، فإن البطلة ليلى تقاوم رغبات عائلتها فيما يتعلق بالزواج . والكلمات الصريحة التالية لاتعكس صوتها وحدها حين تقول :

«حين يكون المولود بنتاً يبتسم الجميع ابتسامة استسلام ، وحين تكبر يضعونها فى سجن ويدربونها على فنون المعيشة ، أن تبتسهم وتنحنى باحترام وتتعطر وتبدو رقيقة وتختفى تحت مظهر كاذب وترتدى الكورسيه وتتزوج . وإذا تساءلت : تتزوج من ؟ قيل لك أى رجل ، وكل ما يهم فيه هو المال الذى يملكه . لقد كان من الأجدى بالمرأة أن تتشوق للحب ، وتتشوق له جداً ولكن عليها أن لاتعبّر عن أية مشاعر أو عواطف أو تفكير أو حب أمام الناس وإلا قتلوها[٩١] .

وفى المغرب العربى كان أحد الكُتّاب الذين عالجوا موضوع اختلال وظيفة العائلة الكاتب الجزائرى رشيد بوجدرة (المولود عام ١٩٤١) وهو شخصية أدبية ساحرة إذ أثبت جدارته بكتابية الرواية بالفرنسية ثم وفى بوعده السابق بالكتابة بالعربية اعتبارا من عام ١٩٨١ . وروايته التى كتبها بالفرنسية «الجحود» Répudiation (١٩٦٩) أثارت ضجة فى فرنسا والمغرب لدى نشرها[٩٢] . فهى تصور حياة عائلة لاقيم ثابتة لديها فيما عدا السيطرة الكاملة للأب ، حياة يعمها العنف والفسوق ؛ حيث يحس الأب أن بإمكانه أن يطلّق زوجته بعد زواج دام خمسة عشر عاماً ليتزوج من فتاة فى الخامسة عشرة من عمرها . وهذا الموضوع أيضاً يشكل إطاراً لرواية بوجدرة الثانية بالعربية «المرث» (١٩٨٤) ؛ حيث يقيم بطل الرواية ، رشيد ، علاقة آثمة مع زوجة أبيه الشابة . أما رواية بوجدرة الأولى بالعربية «التفكك» (١٩٨١) ؛ فهى تروى قصتين تعكسان تشعب الحياة بين الريف والمدينة كما أشرنا من قبل لدى حديثنا عن الجزائر والأعمال القصصية التى ظهرت فيها . بطلة القصة ، سلمى ، تتلقى التعليم شأن بطلة

(٩١) يقتطف فؤاد دواره هذا المقطع في كتابه «في الرواية المصرية» (القاهرة : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٨) ص ١٥٢ . وللمزيد حول لطيفة الزيات يمكن مراجعة كتاب هيلاري كيلباتريك «الروية المصرية من زينب إلي ١٩٨٠» في «الأدب العربي لحديث» سلسلة تاريخ كامبردج حول سلسلة الأدب العربي (كمبردج : مطبعة جامعة كمبردج ، ١٩٩٢) ص ٢٥٠ - ٢٥٢ .

(٩٢) راجع مقالة فريدة أبو حيدر «ثنائية رشيد بوجدرة» في مجلة الأدب العربي ٢٠ ، عدد ١ (١٩٨٩) ص ٤٠ - ٥٦ .

رواية بن حدوقة ، نفيسة ، وهى لاتهتم بأمثال طاهر الغمرى ، أحد المقاتلين إبان الثورة الجزائرية والذى تمثل مشاكله المشاكل القائمة لدى الجيل الجديد فى المناطق الريفية من الجزائر «جزائر الجيل الخائب»[٩٣] . وفى هذه الأعمال وغيرها يبرز رشيد بوجدرة باعتباره أحد الأصوات الرئيسية فى عالم القصة العربية ، حيث استطاع ، من خلال استخدامه لطبقات الوعى المتعددة وأسلوبه المختلف باللغة العربية (وهو أسلوب انتقده بعض النقاد واعتبروا أنه إنما ينمّ عن عدم تمكنه من اللغة العربية نظراً لثقافته الفرنسية) ، استطاع أن يحلل بصراحة وبرؤية بارعة فنياً المجتمعات العربية وهى تمر بمرحلة التغيير والتحول .

كما تبين من الشخصيات النسائية في الروايات العديدة التى ناقشناها ، فقد كان التعليم هو الوسيلة الرئيسية التى توصلت النساء من خلالها إلى إدراك طبيعة وضعهن وإمكانية تغيير هذا الوضع . وهنا يؤدى محفوظ دوره أيضاً كمؤرخ قصصى من خلال سلسلة من الصورة القلمية الموجزة التى نشرها تحت عنوان «المرايا» (١٩٧٢) ، حيث لا يصور فى مقطع معبر ، طبيعة التغيير الذى يجرى فى المجتمع فحسب ، بل كذلك الحرج الذى يطبع التواصل بين الجنسين أمام الملأ : حيث يقول :

«كان عدد الطالبات فى عام ١٩٣٠ ضئيلاً ، لايتجاوز العشرة فى مجموعه . وكان يطبعَهُنَّ جميعاً طابع الحريم ، فهن محتشمات فى ملابسهن لايرتدين الأقراط أو الأطواق ويجلسن معاً فى الصف الأول من قاعة المحاضرات وكأنهن فى القسم المخصص للنساء فى عربة الترام . ولم نكن فى البداية نلقى عليهن التحية أو نتحدث إليهن . أما إذا لزم الأمر أن نسألهن سؤالاً أو نطلب منهن كراساً فإن علينا أن نفعل ذلك بخجل حذر . غير أن هذا الأمر لم يمر بسلام لفترة طويلة ، بل أخذن يلفتن الانتباه بسرعة»[٩٤] .

(٩٣) نفس المصدر السابق ، ص ٥١ .

(٩٤) «المرايا» لنجيب محفوظ (القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٢) ص ١٦٠ . ترجمها إلى الإنجليزية روجر آلن (شيكاغو : المكتبة الإسلامية ، ١٩٧٧) ص ١٠٦ .

بازدياد فرص التعليم للشباب من الجنسين ، بدأ بصفة شبه اتوماتيكية الصراع بين الأجيال ، وبين الجنسين . وإلى جانب رواية بن حدوقة التى أشرنا إليها من قبل وهى «ريح الجنوب» ، نجد روايات عديدة تعالج الموضوع نفسه . وفى رواية «غربة فى أوطاننا» (١٩٧٢) ، وهو عنوان يدل على المضمون ، يصور وليد مدفعى عائلة يتمرد أبناؤها على والدهم المتسلط ، بينما ترفض الابنة ، وداد فكرة الزواج المرتَّب . وعنوان رواية سهيل إدريس (المولود عام ١٩٢٣) «الخندق العميق» (١٩٥٨) هو اسم حى فى بيروت ، إلا أنه يرمز إلى الوضعية التى تصطدم فيها القيم التقليدية المبنية على أساس تمسك سطحى بالدين ، كما تتجسد فى شخصية الأب فى العائلة واسمه فوزى ؛ حيث تصطدم قيمه مع القيم التى تنحو نحو العلمانية للمجتمع اللبنانى كما نجده لدى الأبناء . ونرى تلك الخلافات تتجسد بصورة نابضة بالحياة في الاختحار الذى يواجهه هؤلاء الأبناء من قبل من هم فى مثل سنهم للقيم التقليدية التى تشرّبوها فى البيت[٩٥] .

ضمن هذا الجو الاجتماعى كانت عملية مطالبة النساء بحقهن فى الخروج من البيت وقيوده العائلية والانخراط في القوة العاملة والحياة العامة ، والتحكم بقدرهن ، كانت هذه العملية طويلة وشاقة . ولقد صور يوسف إدريس فى روايته «العيب» (١٩٦٢) ، وإن بصورة قد لا تتسم بالكثير من الحذق ، الضغوط والإغراءات التي تواجه النساء العاملات ، كما صورها بحذق أكبر بهاء طاهر (المولود عام ٩٣٥) في رواية «قالت ضحى» (١٩٨٥) . تتتبّع هذه الرواية المسار الوظيفى للبطلة ضحى كما يرويها رجل يقع فى حبها ، وتنجح الرواية بلغة تظهر كل براعة الكاتب فى صياغة القصة القصيرة ، تنجح فى رسم صورة بالغة الدقة عن المجتمع المصرى كما يراه جيل الشباب وهو يجاهد لتحقيق أبسط طموحات أبناء الطبقة الوسطى . وبينما تقدّم هذه الأعمال صوراً لنساء ينحتن لأنفسهن مساحة خاصة بهنّ فى مجتمع يسيطر عليه الرجال ، فإن حصولهن على المزيد من الحقوق لم يؤدّ إلى تقليص ما يتوقع منهن

(٩٥) للمزيد حو لوليد مدفعي راجع دراسة ابن نريل «الرواية العربية السورية» ص ١٥٧ - ١٥٨ ، ودراسة السعافين ، ص ٣١٩ . أما بالنسبة لروايةسهيل إدريس فيمكن الرجوع إلي مجلة الآداب (عدد كانون الزول / ديسمبر ١٩٥٨) . ص ١٢ وعدد شباط / فبراير ١٩٥٩) : ص ١٣ .

تقليدياً كما تقول مارلين بوث Marilyn Booth ، إذ إن واقعهن ظلت ترسمه وتحد منه المتطلبات الاجتماعية الصارمة الخاصة بإدارة شؤون البيت وإنجاب الأطفال عن طريق الزواج باعتبار ذلك إنما يمثل الأدوار المقررة مسبقاً للمرأة(٩٦) .

تعتبر ظهور رواية «أنا أحيا» (١٩٥٨) لليلى بعلبكى (المولودة عام ١٩٣٦) علامة بارزة من منظور تاريخى . فالعنوان نفسه يحوى دلالات قوية تصل إلى درجة التحدى . والحديث عن العلاقات الأسرية والعواطف المتبادلة بين أفراد الأسرة لم يعد يتم ضمن إطار صيغة الغائب الموجود دائماً وإن كانت هنالك مسافة تبعده عن الأحداث ، بل يتم سرد الأحداث بصيغة المتكلم في مونتاج تجريبى مباشر(٩٧) . تركز رواية «أنا أحيا» بشكل خاص على وضع الفتاة داخل الأسرة ونظرتها لنفسها ، تؤكد بطلة الرواية ، لينا ، منظورها لهذه الأمور حين تقول فى الفقرة الأخيرة من الرواية : «لذا عدت إلى البيت ثانية ، وكان علىّ أن أفعل ذلك دائماً . علىّ دائماً أن أعود إلى البيت ، آكل فى البيت وأنام وأستحم . يبدو أن قدرى كله مربوط بهذا البيت»(٩٨) . وتعتبر الناقدة خالدة سعيد هذه الرواية صرخة من القلب ، «إذ إنها لا تحتج على استعباد المرأة فحسب ، بل كذلك على تنادر الأنثى ، دور المرأة : الابنة – الزوجة – الأم الذى يُحَدّ وجودها كله فى مستوى وظائفها البيولوجية فحسب»(٩٩) . وعلى الرغم من أننا لانشك فى التزام ليلى بعلبكى بمبدأ التطور والتغيير ، غير أن الطابع الكلى للعمل يوحى بقدر كبير من الأنانية وحب الذات . وكما يقول حليم بركات : «إن التحدى المزاجى لدى لينا ... عميق الجذور فى تأكيدها الأنانى على حريتها الفردية ؛ إذ تتّبع مشاعرها العميقة وأفكارها من وجهة نظر تركز على ذاتها هى إلى درجة تستبعد معها الواقع الاجتماعى . إن ما

(٩٦) راجع «صبّار جدتي» من اختيار وترجمة مارلين بوث (لندن : كوارتيت ، ١٩٩١) ، المقدمة ، ص ٦ . وتشير إيفيلين عقاد في كتابها المذكور إلى رأي مشابه لفرجينيا وولف ، ص ٣٩ .

(٩٧) مقتطفات من الأدب العربي المعاصر : الرواية والنوفيلا لراؤول ولورا مكاريوس (باريس ، اديسيون دو سويل ، ١٩٦٤) ، ص ٣٢٠ .

(٩٨) ليلى بعلبكي . «أنا أحياء (بيروت : دار مجلة شعر ، ١٩٦٣) ص ٣١٧ .

(٩٩) راجع دراسة خالدة سعيد «الرواية العربية بين عامي ١٩٢٠ – ١٩٧٢» في مجلة «مواقف» عدد ٢٨ لعام ١٩٨٥ ، ص ٨٢ .

يهمها هو مشاكلها الشخصية»[١٠٠] وهيمنة هذا الطابع الشخصى فى الرواية يؤكده ذلك الإسهاب والتطويل المبالغ فيه للعمل . وعلى الرغم من أن رواية ليلى بعلبكى الثانية «الآلهة الممسوخة» (١٩٦٠) تظهر قدرة أكبر على التحكم بالبناء السردى ، فإن الشخصيات فى الروايتين كلتيهما تفتقر للعمق وتظل ذات بعدين فقط .

تابعت الروائية السورية كوليت خورى (المولودة عام ١٩٣٧) هذا التحدى للقيم الراسخة بنشر رواية تحمل عنواناً استفزازياً هو «أيام معه» (١٩٥٩) ثم «ليلة واحدة» (١٩٦١) . وقد أثارت الرواية الأولى ضجة كبيرة بسبب وصفها الصريح لعلاقة غرامية بين فتاة شابة ورجل يكبرها سناً ترفضه فى النهاية[١٠١] . كما استخدمت كاتبة سورية أخرى هى غادة السمان (المولودة عام ١٩٤٢) أعمالها القصصية المبكرة ، خاصة في مضمار القصة القصيرة للتأكيد على دور النساء وحقوقهن كشخصيات مستقلة . إلا أن اشتعال الحرب الأهلية فى لبنان ، كما ذكرنا من قبل ، دفعها كما دفع العديد من الكاتبات إلي التركيز فى أعمالهن الروائية على مواضيع أقل صلة بالسمات الفردية فى داخل المجتمع[١٠٢] . ومن بين هؤلاء الكاتبات حنان الشيخ (المولودة عام ١٩٤٥) التى تعالج بطريقة مباشرة وضع المرأة فى مجتمع تسيطر عليه قيم الرجال . وأفضل أعمالها حتى الآن هو : «حكاية زهرة» (١٩٨٠ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٦) ، وهى بمثابة دراسة عن ابنة عائلة شيعية مزعزعة تعيش الظروف المرعبة للحرب الأهلية ، وسنستعرض هذه الرواية بالتفصيل فى الفصل التالى .

هذه الكتابات كتبتها نساء ،وتناولن فيها قضايا المرأة ، وهو موضوع متفجر فى حد ذاته بالنسبة للدوائر المحافظة ، إلا أن وقع هذه الأعمال كان أكبر وأقوى نظراً

(١٠٠) حليم بركات : «رؤى الواقع الاجتماعي في الرواية العربية المعاصرة» (واشنطن دي سي ، مركز الدراسات العربية المعاصرة جامعة جورج تاون ، ١٩٧٧ .

(١٠١) للمزيد حول روايات كوليت خوري يمكن مراجعة كتاب جان فونتان «الروايات العربية الحديثة» ص ٩٣ - ٩٧ .

(١٠٢) يمكن مراجعة دراسة حنان عواد «القضايا العربية في الأعمال القصصية لغادة السمان بين عامي ١٩٦١ و ١٩٧٥» (شيربروك كندا : مطبوعات نعمان ١٩٨٣) ، وكتاب مريم كوك «الأصوات الأخري للحرب» (كمبردج . مطبعة جامعة كمبردج ، ١٩٨٨) .

لأنها كانت تستخدم صيغة المتكلم فى أسلوبها السردى ، مما حمل بعض النقاد إلى اعتبارها بمثابة اعترافات شخصية أو ذكريات أكثر من كونها أعمالاً قصصية إبداعية(١٠٣) . إلا أنه ، على الرغم من أن هذه الأعمال تتصدى بصورة متعمدة للمواقف والأعراف الاجتماعية السائدة ، فإن هذا لا يبرر لنا ، ضمن إطار نقدى محض ، إنكار المزايا الساخرة الناقدة لها كأعمال قصصية . ولا شك أن كلاً من ليلى بعلبكى وكوليت خورى وغادة السمان تمتلك ذات الحقوق التى يمتلكها الآخرون من الكتّاب فى التجرد والاستقلالية فى الرأى عن أقوال وتأملات أبطال قصصهن . ومهما كان حكمنا على مزايا أعمالهن القصصية ، فإن نظرة استرجاعية منطقية من شأنها أن تدفعنا إلى القول بأنهن ساهمن إلى حد كبير فى توسيع المساحة الإبداعية التى استخدمها الكتّاب المعاصرون من كلا الجنسين في تصوير عوالمهم القصصية . وبعبارات أخرى يمكننا القول إن الأعمال القصصية التى أبدعنها والاستراتيجيات السردية التى استخدمنها لإخراج هذه الأعمال إلي حيز الوجود يجب أن تعتبر مساهمات لها شأنها ضمن الذخيرة التقنية لكتابة القصة العربية ، وذلك بغض النظر عن التغيير فى التوازنات أو الدعوة للتغيير التى تحدثها هذه الأعمال ضمن الإطار الاجتماعى الأوسع(١٠٤) .

أما الكاتبة اللبنانية إميلى نصر الله (المولودة عام ١٩٣٨) فهى تتبنى نغمة أقل حدة وأكثر حزناً . وعلى الرغم من أنها تشترك مع ليلى بعلبكى وكوليت خورى وأخريات فى تبنى قضايا وضع المرأة ، فإن اختيارها لمواضيع قصصها وأسلوب تناولها لها مختلف كل الاختلاف . وروايتها «طيور أيلول» (١٩٦٢) تجمع مواضيع عدة من تلك التى أشرنا إليها من قبل فى هذه الدراسة ، مثل حياة المرأة ضمن نظام اجتماعى تقليدى ، والمقارنة بين الحياة فى الريف والمدينة ، والاتصال بالغرب ، خاصة عن طريق الهجرة . وتجدر الإشارة إلى أن عنوان الرواية نفسه ، بما يوحيه من ارتباط

(١٠٣) راجع مثلاً تعليقات يوسف الشاروني في «الليلة الثانية بعد الألف» (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥) ص ١٤ - ١٥ .

(١٠٤) يوافق محي الدين صبحي على هذا الرأي فيما يتعلق بليلي بعلبكي في كتابه «البطل في مأزق» (دمشق : منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، ١٩٧٩) ص ٢٠٦ .

رومانتيكى بالطبيعة ، إنما يذكرنا بالأعمال القصصية لجبران خليل جبران . وشأن قصته «الأرواح المتمردة» التى كتبها جبران قبل ذلك بوقت طويل ، استخدمت إميلى نصر الله الريف اللبنانى ومناظره الطبيعية كخلفية لعمل قصصى ينتقد المجتمع ، وإن كان العنصر الوعظى لايبرز بشكل واضح فى رواية نصر الله ، كما نجده فى رواية جبران ، وتنجح في إبراز ما تريد قوله عن طريق تتابع الأحداث نفسها . والراوية فتاة قروية تنزح إلى المدينة ، تتذكر أيام طفولتها ويفاعتها فى المجتمع التقليدى السائد فى قريتها الأصلية . وإلى جانب شعور بطلة القصة بالاغتراب ضمن هذا العالم الصغير ، وحنينها له ، فإن القصة تبرز مأساة عدد من الشبان الذين تربوا فى القرية ويشعرون بأنها تسجنهم ضمن تلك الشبكة الآسرة من أحاديث القيل والقال والزيجات التى يرتبها من أهم أكبر منهم سناً . وينجح البعض منهم فى التخلص من هذه الشبكة بالهجرة إلي الولايات المتحدة ، بينما لايجد آخرون مهرباً لهم إلا الموت ، أو الاستسلام أمام مقتضيات التقاليد الموروثة التى لاترحم . وهذه الإدانة الضمنية التى تعبر عنها عن طريق الحدث إنما تكتسب قوة أكبر عن طريق مقابلتها بوصف القرية نفسها وما يحيط بها ، وبلغة تتسم بحساسية شعرية .

تصوّر إميلى نصر الله القرية اللبنانية وعاداتها الآسرة في روايتين أخريين هما «شجرة الدفلة» (١٩٦٨) و «الرهينة» (١٩٧٣) . إلا أنه مع بدء الحرب الأهلية فى شهر نيسان/إبريل ١٩٧٥ لم تعد قضية الهجرة موضوعاً يتصل بالتمسك بالقيم التقليدية ، بل تصبح قراراً مؤلماً على المرء أن يفاضل فيه بين السلامة الشخصية والولاء للوطن . ومها ، بطلة رواية «تلك الذكريات» (١٩٨٠) تتخذ قرارها «البقاء الآن هو فى لبنان ، بينما كان فى القرية من قبل»[(١٠٥)] . وفى رواية «إقلاع عكس الزمن» (١٩٨١ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٧) تجمع إميلى نصر الله بين مواضيعها المختلفة حين تصور رحلة يقوم بها زوج وزوجة متقدمان فى السن إبان الحرب الأهلية لزيارة أبنائهما الذين

(١٠٥) راجع كتاب مريم كوك : «الأصوات الأخري للحرب» ، ص ١٥٤ ، وكذلك مقالة مريم كوك «النساء يكتبن الحرب : تأنيث المجتمع اللبناني في أدب الحرب لإميلي نصر الله» نشرة الجمعية البريطانية للدراسات الشرق أوسطية ١٤ ، عدد ١ (١٩٨٨) ص ٥٢ – ٦٧ ، وكذلك كتاب جان فونتان «الروايات العربية المعاصرة» ص ٩٧ – ١٠٣ .

هاجروا إلى كندا . وبعد فترة من الزمن يقرر الأب بأن يعود إلى وطنه حيث يقتل فى إحدى الليالى على يد ثلاثة أشخاص مجهولين .

تركنا حتى النهاية بحث أعمال أشهر كاتبة عربية ، وهى نوال السعداوى (المولودة عام ١٩٣٠) ، وهى داعية جريئة لحقوق المرأة سواء فى بلدها مصر أو فى خارجها ، وجرأتها هذه فى طرح آرائها وضعتها فى صدام مع السلطة فى كثير من الأحيان . وقد أدى ذلك إلى اعتقالها فى عام ١٩٨١ ، وذلك إبان حكم الرئيس المصرى أنور السادات ، ولم يطلق سراحها إلا بعد اغتياله . وما لبثت أن أجابت على ذلك بالطريقة التى تتلاءم مع أسلوبها ؛ إذ كتبت كتاباً لاقى رواجاً كبيراً تتحدث فيه عن فترة سجنها[١٠٦] . وبالإضافة إلي كتبها العديدة حول أمور تتعلق بالصحة العامة (فهى طبيبة بحكم المهنة) والقضايا النسائية ، فقد كتبت العديد من الأعمال القصصية من أهمها «امرأة عند نقطة الصفر» (١٩٧٥ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٣) وهى تعالج موضوع عاهرة اسمها فردوس ترفض الانصياع للعبة استغلالية متفجرة يحاول المجتمع فرضها عليها ويتم بالتالى إعدامها بتهمة القتل ، وكذلك «سقوط الإمام» (١٩٨٨ ، ترجمت إلى الإنجليزية فى نفس العام) وهى تصور مجتمعاً يعيش حالة كابوس تضخع فيه النساء لإرادة أحد رجال الدين .. وكما توضح هذه الأعمال فإن نوال السعداوى تستخدم أعمالها القصصية كبديل ووسيلة قوية لعرض آرائها فيما يتعلق بحقوق المرأة ضمن المتجمع العربى وصوت الروايات فى هذه القصص حاد ولا لبس فيه . وعلي الرغم من أن وضعها ككاتبة قصصية لن تتضح قيمته إلا فى المستقبل ، فإنها ستعتبر دون شك من أبرز من كافحن فى سبيل قضيتهن فى النصف الثانى من القرن العشرين .

(١٠٦) «مذكرات في سجن النساء» لنوال السعداوي (القاهرة دار المستقبل العربي ، ١٩٨٤) ترجم إلي الإنجليزية من قبل مارلين بوث (لندن : ١٩٨٦) ، كما تتحدث نوال السعداوي عن سمات متعددة تتعلق بحياتها وعملها في مقابلة مع فدوي مالطي دوغلاس وآلن دوغلاس فى «أبواب مفتوحة» ص ٣٩٤ - ٤٠٤ .

الفرد والحرية

من المستوى العام الذى يشمل الصلات بين الثقافات والكتل السياسية والاقتصادية ، عبر الهموم المحلية المتعلقة بتحديد الهوية الوطنية وتأسيس الأولويات والاتجاهات الاجتماعية نصل إلى مستوى الفرد . وإذا استعرضنا الأعمال الكاملة لكاتب مثل : نجيب محفوظ فإننا نشهد الانتقال من التركيز على الصورة الأعم للمجتمع كمجموعات وكتل من الناس داخل الأسرة وفى التجمعات الأخرى ، إلى تصوير الفرد وهو يجاهد لتلبية متطلبات وجوده ضمن متاهة الحياة الحديثة ، ويتضح هذا الفرق فى التركيز إذا ما قارنًا أعمال محفوظ فى الستينات بالأعمال التى سبقتها ففى روايته «اللص والكلاب» (١٩٦٢ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٤) و«الشحاذ» (١٩٦٥ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٦) ، يتم تصوير الشخصيات بلغة رمزية مشحونة على أنهم يعيشون فى عالم ومجتمع لايشعرون فيهما بالانتماء أو بوجود هدف ما لحياتهم . وبكلمة مختصرة يعيشون فى حالة اغتراب كامل ، علماً بأن دوافع بروز مثل هذه الصور فى مصر وغيرها خلال هذه الفترة بالذات يصعب معرفتها .

بدأت الدول العربية حديثة الاستقلال عملية ضبط الحدود التى تحكم حريات الأفراد وحقوق التعبير العامة . وقد بادر القادة وحكوماتهم التى تولت الحكم والتى سارعت للشروع فى الإعلان عن إصلاحات متعددة الأنماط فى مختلف المجالات ، خاصة فى المجال الزراعى (كما سبق لنا وأن أوضحنا) ، بادر هؤلاء ، وبنفس السرعة ، لتكوين جهاز أمن سرى محكم . وسرعان ما وجدت معظم مجموعات المعارضة ممن ساعدت فى الإطاحة بأنظمة الحكم القديمة ، خاصة الشيوعين وأعضاء الجماعات الإسلامية ، وجدوا أنفسهم وراء القضبان . وقد تم قمع المعارضة للسّياسات الحكومية وما سمى بمعاداة «النظام العام» عن طريق خلق جو من الفزع والشكوك فى غالب الأحيان . وإذا كانت مواجهة مشكلات العالم الحديث قد دفعت بالمثقفين من مختلف الثقافات العالمية للتعبير عن غربتهم من مجتمعاتهم ومحيطهم ، فإن الأمر يصح بصورة أكبر بالنسبة للكتّاب العرب الذين يعيشون فى ذلك الجو المتأرجح بين التفاؤل الرسمى والتشاؤم والشكوك التى اجتاحت العديد من الأقطار العربية فى تلك الفترة من الزمن .

وحين يقع المرء تحت وطأة مثل هذا الجو فإن ردود فعله قد تتراوح بين أمور عديدة : منها مقاومة هذا الوضع – مما يؤدى إلى السجن أو ما هو أسوأ منه فى الكثير من الأحيان – أو اللجوء للرمزية ، أو السخرية السوداء ، أو المنفى ، أو ربما الصمت .

ربما كان العدد الكبير من الروايات التى تعالج موضوع السجن بمختلف سماته هو أكبر دليل على الشجاعة البيِّنة للروائيين العرب ، ومن هذه السمات ظروف الاعتقال ، والأوضاع داخل السجون – بما فى ذلك أكثر أنماط التعذيب بربرية – والشعور بالغربة بعد الخروج من السجن(١٠٧) . وبينما تصف رواية نبيل سليمان «السجن» (١٩٧٢) ورواية شريف حطاطة «العين ذات الجفن المعدنى» (١٩٨١ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٢) الحياة داخل السجن بكل بربريتها وملل الحياة فيها ، فإن كتّاباً آخرين عالجوا المضامين الأوسع المتعلقة بمثل هذا النمط من القمع السياسى بالنسبة للمجتمع ككل(١٠٨) . فكريم الناصرى بطل رواية «الوشم» (١٩٧٢) لعبد الرحمن مجيد الربيعى (المولود عام ١٩٣٩) ، وكذلك رجب إسماعيل بطل رواية «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف يواجهان مصيرهما بعد أن أطلق سراحهما من السجن نتيجة لتوقيعهما «اعترافاً» يعرّض رفاقهما الذين مازالوا فى السجن لأعظم الأخطار . أما «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم (المولود عام ١٩٣٧) ، وهى رواية رائدة فى هذا النمط من الروايات فقد كتبها بعد أن أطلق سراحه من السجن عام ١٩٦٤ ، ونشر جزءاً منها عام ١٩٦٦ ، ثم منعت ولم تنشر كاملة إلا فى عام ١٩٨٦ (ترجمت إلي الإنجليزية عام ١٩٧١) . يجسّد بطل الرواية تأثير السجن لا على السجين نفسه فحسب ، بل على كل

(١٠٧) هنالك دراستان علي الأقل تبحثان هذا النمط من الرواية العربية : «السجن السياسي في الرواية العربية» لسمر روحي فيصل (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٣) . و«أدب السجون» لنزيه أبو نضال (بيروت : دار الحداثة، ١٩٨١) . راجع أيضا مقال نبيل سليمان «نحو أدب السجون» مجلة الموقف الأدبي ، السنة الثالثة ، عدد ١ و ٢ (أيار / مايو – حزيران / يونيو ١٩٧٣) ص ١٢٧ – ١٤١ وتحلل هذه الدراسات عدداً كبيراً من الروايات التي لا يمكننا أن نذكر إلا القليل منها هنا .

(١٠٨) قد تدعي نوال السعداوي لنفسها مركز الريادة في هذا المضمار ، حيث إن كتاباتها حول الصحة العامة وتعبيرها الصريح عن وجهات نظرها فيما يتعلق بانعدام الحقوق التي تتمتع بها النساء في بلادها قد أدي إلي إلقائهن في السجن إبان حكم الرئيس المصري أنور السادات في عام ١٩٨١ ، بحيث لم يتم إطلاق سراحها إلا بعد اغتياله حيث روت تفاصيل تجربتها في السجن في كتابها «مذكرات في سجن النساء» (١٩٨٣ ، ترجم إلي الإنجليزية عام ١٩٨٦) .

المحيطين به . فكل الدوافع الذاتية المحرضة تختفي وتكتسب التفاصيل الصغيرة أهمية قصوى بحيث يبدو وكأن اليوم كله ينقضى فى مجرد محاولة الحفاظ على البقاء . ويعم هذا الجو القاتم نفسه بالضبط ، بما فيه من مراقبة ثقيلة الوطأة ويأس وقنوط فى رباعية إسماعيل فهد إسماعيل التى نستعرضها في الفصل التالى ؛ حيث تنغمس العائلة بمجموعها فى جو كابوسى قاتل بسبب وجهات نظر أو أفعال معارضة لفرد واحد من أفرادها .

إن الوظيفة الأساسية للرواية كنمط أدبى ، بالطبع ، هى أن تعكس وتنقل مثل هذه الظواهر السائدة فى المجتمع ، قد أظهر الكتّاب العرب براعة وقدرات فنية فى معالجة مختلف السمات السائدة فى الحياة التى تواجههم . وفى «الثلج يأتى من النافذة» (١٩٦٩) لحنا مينة نلحظ انتقالاً تدريجياً من محاولاته الواقعية السابقة إلى أسلوب يتسم بنوع من الرمزية الحاذقة . تصور الرواية شخصاً سورياً ناشطاً فى أمور السياسية ، اسمه فياض ، يعيش فى بيروت ويجاهد من أجل كسب قوته ، ويحاول فى نفس الوقت أن يتوصل إلى قرار يحدد مفهومه الخاص فيما يتعلق بأولوياته السياسية ضمن جو من النفى الفعلى والنفسى[(١٠٩)] . وفى «الزينى بركات» (١٩٧١ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٨) يحاكى جمال الغيطانى بأسلوب فنى حاذق العرض التاريخى للأحداث الذى كتبه مؤرخ العصر المملوكى ابن إياس (١٤٤٨ – ١٥٢٢) لكى يقدم لنا صورة لنشاطات البوليس السرى فى مصر خلال الستينيات من القرن العشرين . أما زميله الكاتب المصرى عبد الحكيم قاسم والذى سنحلل روايته «أيام الإنسان السبعة» فى الفصل التالى فهو يرسم صورة مختلفة تماماً فى روايته «قدر الغرف المقبضة» (١٩٨٢) . وعن طريق وصف حياة البطل – واسمه عبد العزيز وهو اسم بطل أيام الإنسان السبعة أيضاً – فى الغرف العديدة التى عاش فيها ، سواء فى قرى الصعيد ، أو القاهرة أو زنزانات السجن أو فى برلين الغربية ، يقدم عبد الحكيم قاسم صورة قاتمة عن المجتمع بمثل الكآبة التى يوحى بها عنوانها .

(١٠٩) للمزيد حول رواية حنا مينة يمكن مراجعة كتاب عدنان بن ذريل «الرواية العربية السورية» ص ١٣٢ – ١٣٧ ، وكذلك كتاب «تجربة البحث عن أفق» لإلياس خوري . ص ٨٧ – ٩٢ .

كاتبان عربيان ، وهما من كتّاب النقد الأدبى أيضاً يصلان بالشعور بالاغتراب فى كتاباتهما إلى المستوى الفلسفى الذى يربطهما بالتقاليد الغربية فى هذا النوع من الكتابة . وربما كانت رواية جورج سالم «فى المنفى» (١٩٦٢) هى من أكثر الأعمال إثارة لقلق القارئ . فهو يخلق فيها ، وبمهارة كبيرة ، جواً منفصلاً مقبضاً للنفس يذكرنا إلى حد بعيد بأجواء كافكا ، بما فى ذلك استخدام شخصية المحقق ، مع انتهاج أساليب عدم تحديد الأماكن والأسماء (١١٠) . أما المؤرخ عبد الله العروى فقد كتب روايتين : أولاهما «الغربة» (١٩٧١) ، وهى عمل معقد إلي حدٍ كبير ملىء بالإشارات الضمنية والحوار الداخلى والانتقالات فى الزمن . وهو يستخدم هذه الرواية لإبراز الشروخ والانقسامات الثقافية التى اتسم بها المجتمع المغربى بعد الاستقلال . فشعيب الذى يغلى وطنيةً والذى قضى زمناً فى السجن يغمره القنوط واليأس بسبب وضع البلد . أما إدريس فهو يقع فى حب ماريا أثناء وجوده فى باريس ، وهما يتناقشان مطولاً حول قضية الاستعمار ، ولكن إدريس يعود إلى المغرب فى النهاية ، بينما تبقي هى فى باريس . وليست فى الرواية نهايات سعيدة ، بل لاتحوى أية نهايات على الإطلاق . الحاضر يغمره الاغتراب ويبدو المستقبل غامضاً كل الغموض وموضع شك وارتياب ، سواء على صعيد المجتمع ككل أو على الصعيد الفردى(١١١) .

نجيب محفوظ : روائى مصرى وحامل جائزة نوبل

لقد كانت مواضيع أعمال نجيب محفوظ من التنوع ونتاجه من الضخامة ؛ بحيث قد لايكون من المدهش أن نشير إلى أعماله مرة بعد مرة لدى مناقشتنا لمختلف وجوه الرواية العربية . ولقد خصصنا له موضعاً رئيسياً فى الطبعة الأولى لهذا الكتاب لدى استعراضنا الشامل والمطول للمواضيع التى تطرقت لها الأعمال القصصية العربية الحديثة ، نظراً لأن مسار حياته الأدبية كان علامة بارزة فى تأسيس هذا النمط من

(١١٠) للمزيد حول جورج سالم يمكن مراجعة كتاب السعافين ، ص ٥٢٣ - ٥٣٠ .

(١١١) لمزيد حول رواية «الغربة» يمكن مراجعة كتاب حميد «الرواية المغربية» ، ص ٢٦٤ - ٢٨٨ . أما الرواية الثانية للعروي فهي تحمل عنوان «اليتيم» (١٩٧٨) ويتابع فيها قصة إدريس وماريا أيضاً ، ويمكن الحصول على مزيد من المعلومات عنها في كتاب حميد المشار إليه أعلاه ، ص ٣٢١ - ٣٦٠ ، وكذلك العوف ، ص ٢٧٥ - ٢٩٥ .

الأدب باعتباره نمطاً يحتل مكانة مركزية فى الحياة الثقافية للعالم العربى . وبمنحه جائزة نوبل للأدب فى عام ١٩٨٨ يصبح لزاماً علينا أن نستعرض دوره فى تطوير الرواية العربية كجنس أدبى بتفصيل أكبر(١١٢) .

ظهرت أولى روايات نجيب محفوظ التى حملت عنوان «عبث الأقدار» فى عام ١٩٣٩ . وهى الأولى من ثلاثة أعمال تروى حوادث من حقب قديمة فى التاريخ المصرى ، وهو موضوع كان نجيب محفوظ قد ترجم عنه كتاباً من الإنجليزية من تأليف جيمس بيكى James Baikie وذلك فى أوائل الثلاثينات من هذا القرن . ولحسن الحظ فى اعتقادنا ، حوّل نجيب محفوظ تفكيره فى الأربعينات إلى القضايا المعاصرة المطروحة وأخذ يرسمها على لوحة شديدة الاتساع ، وهى لوحة الرواية الواقعية ، وذلك تحت تأثير إلهام الضغوط السياسية والاجتماعية القائمة إبّان تلك الفترة وبتأثير قراءاته الغزيرة والمنظمة للأدب القصصى الأوروبى . يصور نجيب محفوظ فى سلسلة من الروايات التى ظهرت أولاها فى عام ١٩٤٥ وآخرها ، وهى الثلاثية بين عامى ١٩٥٦ - ١٩٥٧ ، يصور حياة المصريين فى مختلف أحياء مدينة القاهرة مع اهتمام محبب بتفاصيل هذه الحياة(١١٣) . وبكلمة موجزة ، نقلت هذه الأعمال الرواية العربية كجنس

(١١٢) بعد منح نجيب محفوظ جائزة نوبل للآداب ازدادت الكتابات حول أدبه بصورة هائلة . ومن أبرز هذه الأعمال (التي اتخذت صورة كتاب) : «المنتمي : دراسة في أدب نجيب محفوظ» لغالي شكري (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٩) وكتاب محمود أمين العالم «تأملات في عالم نجيب محفوظ» (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠) ، وكذلك «قراءة الرواية» لمحمود الربيعي (القاهرة : دار المعارف ١٩٧٤) و«قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ» لنبيل راغب (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥) و «نجيب محفوظ علي الشاشة» لهاشم النحاس (القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥) ، وكتاب محسن طه بدر «نجيب محفوظ الرؤية والأداة» (القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٨) . ومن المصادر بالإنجليزية : «الإيقاع المتبدّل» لسوميخ ، وكتاب «ديانة خاصة بي : الأعمال الأدبية لنجيب محفوظ» لمتيتياهو بيليد (نيو برونزويك ، نيوجيرسي ترانس أكشن ١٩٨٤) وهناك مجموعة مقالات ممتازة جمعها تريفور تي جاسيك : تحت عنوان : «منظور نقدي حول نجيب محفوظ» (واشنطن دي سي ، القارات الثلاث ، ١٩٩١) ومقالات جمعها مايكل بيرد وعدنان حيدر تحت عنوان «نجيب محفوظ من الشهرة المحلية إلي الاعتراف العالمي» (سيراكيور : مطبعة جامعة سيراكيوز ، ١٩٩٣) .

(١١٣) نجيب محفوظ : «بين القصرين» (القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٥٦) ترجمها إلي الإنجليزية وليم هتشنز وأوليف كيني (نيويورك : دوبل دي ، ١٩٩٠) ، «قصر الشوق» (القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٥٧) ترجمها إلي الإنجليزية وليم هتشنز ، ولورني كيني وأوليف كيني (نيويورك : دوبيل دي ١٩٩١) ، والسكرية (القاهرة مكتبة مصر ، ١٩٥٧) ترجمها إلي الإنجليزية وليم هتشنز وأنجيل بطرس سمعان (نيويورك دوبل دي، ١٩٩٢) .

أدبى إلى مستوى أعلى من التطور لايمكننا إلا أن نقدر تأثيره أكبر تقدير ، لا بالنسبة لمصر فحسب بل بالنسبة للأقطار العربية قاطبة . وهذا الإنجاز من جانب محفوظ يشمل ناحيتى الكم والنوع . ومن زاوية التفانى والمثابرة المحضة يمكن القول إن محفوظ ضرب مثلاً ربما كان فى غير صالح الكتاب المبدعين فى العالم العربى ، إذ كتب إحدى عشرة رواية (إذا اعتبرنا الثلاثية ثلاث روايات) في غضون ثلاث عشرة سنة ، وقد كتب جلّها فى أوقات فراغه . ولقد قال لى مرة : إن تقصى المعلومات استعداداً لكتابة الثلاثية استغرقه أكثر من خمس سنوات . إلا أن الجدير بالإشارة أيضاً هو التغير الملموس فى التكنيك الروائى فى هذه السلسلة من الروايات (التى قوبلت بالترحاب على الفور ، علماً بأن نشرها لم يتم دون مواجهة صعوبات لايستهان بها) . ويمكن اعتبار الثلاثية حجر الرحى فى نتاج محفوظ الأدبى وقمة لسلسلة الأعمال التى سبقتها باهتمامها المدهش بالتفاصيل ، وعمق التبصر بالشخصيات والتمسك بدقة المعلومات فيما يتعلق بالأماكن والتوقيت . «فالقاهرة الجديدة» (١٩٤٦) و«زقاق المدق» (١٩٤٧، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٦٦) إنما تقدمان عالماً مصغراً من الشخصيات المصرية التى تحاصرها ظروف تاريخية معينة ، فى حين تصور «بداية ونهاية» (١٩٥١ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٥) حياة عائلة واحدة[١١٤] . أما الثلاثية فهى عمل ضخم يتكون من ألف وخمسمائة صفحة تتبّع حياة ومعتقدات ومآسى وغراميات أفراد عائلة عبد الجواد خلال فترة ما بين الحربين العالميتين وإبان الحرب العالمية الثانية . وشأن الروايات الطويلة التى تعالج حياة أسر بأجيالها المتعددة مثل روايات تولستوى وجلاسوورذى ، وفيكتور هوجو ، وترولوب وغيرهم من كتاب الرواية ، تجرى أحداث الثلاثية على مستويات مختلفة . يُبرِز تغيير مسرح القصة من حى إلى آخر فى المدينة التحولات ضمن المجتمع ، والتى تعتبر أقدار أفراد أسرة عبد الجواد أمثلة عليها ؛ إذ نمضى من الجزء الأول حيث يسيطر الأب على مقادير الأسرة بيد من حديد ، بينما يمارس حياة بمقاييس مزدوجة فيما يتعلق بسلوكه الشخصى ، نمضى إلى الجزء الثانى حيث يواجه الابن الثانى معتقدات والده التقليدية بالنظريات المتطورة التى

(١١٤) يعالج سوميخ موضوع التاريخ الدقيق لنشر كل من هذه الأعمال ، ص ١٩٨ – ١٩٩ .

يدرسها فى كلية دار المعلمين ، ثم إلى الجزء الثالث حيث نجد الإناث والذكور يدرسون جنباً إلى جنب فى الجامعة . وينتهى الأمر باثنين من أحفاد الجيل الأول بالسجن بتهمة انتماء أحدهما إلى تنظيم شيوعى والآخر لجماعة الإخوان المسلمين . وقد يكون هذا أفضل مثل على الانقسامات والمنازعات داخل المجتمع المصرى والشعور بالاغتراب بين المثقفين ، وهو ما اتسمت به ثورة عام ١٩٥٢م(١١٥) . غير أن البطل الفعلى للثلاثية هو «الزمن» بحد ذاته بالتأكيد . إذ إن أسلوب محفوظ فى السيطرة على هذا الاستعراض التاريخى واسع النطاق للمجتمع المصرى خلال فترة تحولاته هذه يذكرنا بما كتبه جورج لوكاش فى كتابه «نظرية الرواية» حول كتابات فلوبير ؛ إذ يقول :

«إن التدفق المستمر اللامحدود للزمن هو العامل الموحّد الذى يؤكد التجانس ويصقل الزوايا الحادة الناجمة عن أية أجزاء مختلفة في خواصها أو عناصرها ، ويرسى علاقة ما – وإن تكن لاعقلانية ولايمكن التعبير عنها – بين هذه الأجزاء . فالزمن يعمل على تنظيم الفوضى السائدة فى حياة الناس ويعطيها نكهة وجود عضوى يتفتح تلقائياً . ونرى شخصيات تبرز ويبدو أن لامعنى لها ، إلا أنها ما تلبث أن تقيم علاقات فيما بينها ، وتقطع هذه العلاقات ثم تختفى عن مسرح الأحداث دون أن تتكشف عن أى معنى»(١١٦) .

حين نشرت الثلاثية فى عامى ١٩٥٦ و ١٩٥٧ جاء نشرها فى لحظة تاريخية مناسبة تماماً . فقد استغرقت عملية إعدادها للنشر أربع سنوات ، ولذا ظهرت فى مصر جديدة ، مصر ما بعد الثورة التى كانت قد شهدت لتوها إخفاقاً دراماتيكياً للنمط القديم من السيطرة الدولية ، أى العدوان الثلاثى فى عام ١٩٥٦ ، وهو ما ثبَّت مكانة جمال عبد الناصر كزعيم ذى هيبة عالمية مرموقة . وقد سجل محفوظ بعمله الضخم وبتفصيل هائل مسار الكفاح الطويل الذى خاضه الشعب المصرى حتى وصوله إلي تلك النقطة .. ويجدر بنا هنا أن نشير إلى ملاحظة ليونيل تريلنغ -Lionel Trill

(١١٥) يستعرض العروي هذا الموضوع في «أزمة المثقف العربي» ، ص ١٢٠ .

(١١٦) «نظرية الرواية» للوكاش ، ص١٢٥ .

ing فيما يتعلق بالهدف من كتابة الرواية ؛ حيث يقول : « إن كتابة الرواية يمكن أن تكون عاملاً مفيداً من عوامل الخيال المعنوى .. فهى الشكل الأدبى الذى يكشف كلياً وبصورة مباشرة تعقيدات الحياة وصعوباتها ، والاهتمامات المعيشية فى المجتمع ، وهى أفضل أداة يمكنها أن ترشدنا إلى نواحى التنوع والتناقض فى طبيعتنا الإنساني»(١١٧) . وبظهور الثلاثية ثبّت نجيب محفوظ مكانته وسمعته كروائى تثبيتاً راسخاً ، وأعيدت طباعة أعماله والتعليق عليها فى الأقطار العربية كافة . كما أصبحت الرواية نمطاً أدبياً يعتدّ به ؛ يظهر قدرة الرواية على أن تعكس طموحات وكفاح الناس وعلى التعبير عن الدعوة للتغيير . وفى عقدىْ الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين اختبرت إمكانيات الرواية هذه بسبل متنوعة ، مما ألحق الأذى ببعض الكتّاب الذين كتبوا مثل هذه الأعمال . غير أنه يمكننى القول إن الفضل يعود إلى عبقرية ودأب نجيب محفوظ بشكل خاص من حيث وضع الرواية الاجتماعية – الواقعية العربية ، بكل إمكانياتها الإبداعية والإصلاحية ، تحت تصرف ذلك العدد الكبير من الكتّاب فى مختلف الأقطار العربية فى تلك الحقبة الحاسمة من التاريخ الحديث .

يقول نجيب محفوظ إن مخطوطة الثلاثية كانت قد اكتملت في شهر نيسان من عام ١٩٥٢ ، أى قبل قيام الثورة . وإلى جانب المشاكل المتعلقة بطباعة ونشر مثل هذا العمل الضخم ، برزت هناك حقيقة قيام نظام سياسى جديد ، وهو الثورة التى كان مسارها وتأثيرها أبعد ما يكونان عن الوضوح بعد . وفى غضون السنوات الأولى من الثورة التفت نجيب محفوظ إلى ميدان آخر محبّب له وهو ميدان السينما(١١٨) .

كان عمله القصصى التالى هو «أولاد حارتنا» (١٩٥٩ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨١) وقد سجل فيه تغييراً هاما فى المواضيع التى يعالجها . فهو عمل نو أسلوب مجازى وزعه في خمسة أقسام . فالجبلاوى ، يمثل شخصية محسن متنفّذ يختار ابنه أدهم للإشراف على الوقف الذي يتولى هو الإشراف عليه . غير أن ابنه

(١١٧) «الخيال المتحرر» ليونيل تريلينغ (نيويورك : سكريبنرز ، ١٩٤٠ و ١٩٥٠) .

(١١٨) يناقش هاشم النحاس هذا الموضوع بالتفصيل في كتابة «نجيب محفوظ علي الشاشة» (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥) .

الآخر ، إدريس ، يعارض هذا القرار بعنف فيطرد من البيت . ويعود إدريس فى وقت لاحق لرؤية أخيه ويطلب منه أن يبحث فى «الكتاب» ليتبين ما كتبه والده عنه ، أى عن إدريس ، ويوافق أدهم على ذلك إرضاء لأخيه ، إلا أن والده يقبض عليه بالجرم المشهود فيطرده بدوره من البيت .

أدرك قراء جريدة الأهرام ، حيث نشرت القصة على حلقات لأول مرة ، مضامين هذا العمل دون عناء ، وهو أن أدهم ، وهو اسم قريب فى لفظه من اسم آدم ، وإدريس ، وهو اسم قريب في لفظه أيضا من اسم إبليس إنما يمثلان فاتحة لمشروع طموح ، ولكنه موضع جدل يبدؤه نجيب محفوظ ، يستند في مضمونه على موضوع العنف في المجتمعات البشرية كإطار يعالج من خلاله أمراً كان يشغله منذ بعض الوقت ، ألا وهو الدور الذى يلعبه الدين فى المجتمعات الحديثة .

يحمل الجزء الأول عنوان «أدهم» ثم ننتقل منه إلى «جبل» (مما يوحى بموسى) ثم «رفاعة» (البعث مما يوحى بالمسيح) ثم «قاسم» (مما يوحى بالرسول محمد صلى الله عليه وسلم) وأخيرا «عرافة» (مما يوحى بالمعرفة عامة والمعرفة العلمية على وجه الخصوص) . وفى نهاية القصة يتوجه عرافة إلى بيت الجبلاوى ويقتله ويقول : «لقد نفذت إرادة الله ، وبعد حياة طويلة مات الجبلاوى»[(١١٩)] .

(١١٩) «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ (بيروت : دار الآداب ، ١٩٦٧) ص ٤٩٨ . ترجم الكتاب إلي الإنجليزية فيليب ستيوارت تحت عنوان «أبناء الجبلاوي» (واشنطن دي سي ، القارات الثلاث، ١٩٨١) .

انصبّ على الكاتب غضب سلطات الأزهر إثر هذه المجموعة من المقالات ، حيث اعتبرت الكتاب تدنيساً للمقدسات ، فصدر قرار بمنع نشره فى مصر ، غير أنه لم يتخذ أى إجراء آخر ضد محفوظ حينذاك . وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار الوضع السياسى فى مصر فى فترة الستينيات فى ظل حكم الرئيس عبد الناصر ، حيث إن التأثير النسبى للدين ضمن الحياة السياسية والاجتماعية لم يكن كبيراً ، وكذلك مكانة محفوظ الخاصة ، فقد لا نستغرب ألا تُتَّخذ ضده إجراءات أخرى . وقد نشر العمل في هيئة كتاب فى لبنان عام ١٩٦٧ ، وكانت نسخه تنقل باستمرار ، وإن لم يكن بطريقة رسمية إلى مصر وبقية الأقطار العربية ، ويمكن الرجوع إلى النسخ الأصلية للعمل فى أرشيف صحيفة الأهرام . كما يمكن القول إن المؤسسة الدينية اكتفت بما يمكن لنا أن نعتبره حلاً وسطاً نموذجياً فى هذا المجال ، إذ دافعت عن مبدأ هام بالنسبة لها دون أن ترى ضرورة للمزيد من التدخل . وظل الحال على ذلك إلى حين منح نجيب محفوظ جائزة نوبل للآداب للعام ١٩٨٨ – ١٩٨٩ ، الذى جاء فى نفس الوقت الذى أصدر فيه الإمام الخمينى فتواه بعقوبة القتل ضد سلمان رشدى بسبب إصداره كتاب «آيات شيطانية» مما أعاد «أولاد حارتنا» إلى بؤرة الأضواء من جديد . وقد طُلب من نجيب محفوظ باعتباره كاتباً مسلماً معروفاً ذا شهرة عالمية أن يعلّق على حكم الموت الصادر ضد سلمان رشدى . ولكن جوابه كان استنكاراً صريحاً لاجدال فيه لهذه الفتوى وتأكيداً مطلقاً لحق الكتّاب فى حرية الرأى ؛ وعلى الرغم من أنه دعم تعليقه هذا بالقول فيما بعد إنه يجد مضمون الكتاب بغيضاً إلى أقصى حد ، إلا أن ذلك جاء بعد إصدار حكم بالموت ضده هو نفسه من قبل الشيخ عمر عبد الرحمن ، وهو واعظ ديْنى يتمتع بشعبية لايستهان بها فى مصر . وفى ضوء الضجة العالمية التى أثيرت حول رواية رشدى وتعليق نجيب محفوظ عليها عاد نقاد متدينون متنوعون إلى «أولاد حارتنا» ليقرءوها من جديد وتحت أضواء جديدة ، ودون أخذ تاريخ صدورها بعين الاعتبار . وقد أشار هؤلاء إلى أنه كان من الواجب أن يصدر حكم الموت على محفوظ لدى نشر الرواية لأول مرة ،

وأنه لولا «أولاد حارتنا» لما ظهرت رواية سلمان رشدى نفسها .. هذا وقد نقل عن نجيب محفوظ وصفه العمل الأدبى بأنه «ابنى غير الشرعى»(١٢٠) .

وبعد نشر «أولاد حارتنا» لأول مرة على صفحات الأهرام عام ١٩٥٩ اتخذ نجيب محفوظ لنفسه مساراً جديداً فى إبداعه الروائى ، إذ كرس نفسه ، كما أسلفنا ، للكتابة حول اغتراب الفرد فى مجتمع قلما تتواءم فيه المثل العليا مع الواقع المعاش . وقد تميزت هذه الفترة من مسار محفوظ بالاقتصاد فى وصف الأماكن بصورة خاصة مع التركيز على التعرف على الأبعاد النفسية للشخصيات باستخدام الحوار الداخلى وأسلوب تيار الوعى ، بالإضافة إلي استخدام حاذق وفعّال للرموز . فأبطال هذه الروايات وشخصياتها يجدون أنفسهم غرباء لسبب أو آخر ضمن المجتمع المصرى . وفى «اللص والكلاب» (١٩٦١ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٤) يشعر البطل سعيد مهران بالخديعة ، لابسبب تخلى زوجته عنه أثناء وجوده فى السجن فحسب ، بل كذلك من قبل رءوف علوان ، وهو صحفى تخلى عن مبادئه الراديكالية نحو المجتمع وإزاء حقوق القراء لكى يحقق لنفسه حياة مرفهة ، تبوء محاولات سعيد مهران لقتل من خانوه بالفشل ، وتلاحقه فى نفس الوقت قوات الشرطة بكلابها . وتنتهى أحداث القصة فى المقبرة ، وهو أمر له دلالته . أما «السُّمان والخريف» (١٩٦٢ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٥) فهى تروى قصة عيسى الدّباغ ، وهو موظف حكومى كبير إبان العهد الملكى يجد حياته تتحطم بعد الثورة وحملات التطهير التى تشن ضد الموظفين المرتشين ، وإصراره على التهرب من مواجهة وقائع الوضع الجديد . لا تكتفى الرواية بوصف محاولته الانسحاب والتوجه إلى الإسكندرية بعد سقوطه ، بل كذلك السبل التى تستمر بها الحياة من حوله دون أن يشارك فيها . يمكننا أن نعتبر هذه السلسلة من الروايات التى كتبها محفوظ في الستينيات بمثابة تصعيد متزايد لحالة القلق والاستياء من المسار الذي تنتهجه الثورة المصرية ، وترتفع نقمة النقد وحجمه فى رواية «ثرثة فوق

(١٢٠) يناقش ملتون فيورست هذا الموضوع بالتفصيل في صحيفة نيويوركر ، عدد ٢تموز/يوليو ١٩٩٠ ، ص ٣٤ – ٣٥ ، تحت عنوان «إنسان الجمالاية» .

النيل» التى سنناقشها بالتفصيل فى الفصل التالى ، إلا أن هذا النقد يبلغ ذروته فى رواية «ميرامار» (١٩٦٧ ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٧٨) . وفى حين تمثل بطلة هذه الرواية ، الفلاحة زهرة ، رمزاً واضحاً يجسد مُثل المجتمع المصرى وهى تتقدم على طريق المستقبل بكل ثقة وتصميم ، فإن الشخصية الأكثر ارتباطاً بمسار الثورة المصرية ، وهو سرحان البحيرى ، إنما ينشغل بتنفيذ خطة لنهب بعض ممتلكات الشركة التى يعمل بها وينتهى به المطاف إلى الانتحار .

اتخذ رد فعل الكثيرين من رجال الأدب فى مصر وفى غيرها من الأقطار العربية إزاء حرب حزيران / يونيو ١٩٦٧ (والتى أطلق عليها اسم النكسة) اتخذ أشكالاً عدة منها الغضب ، أو الصمت ، أو المنفى الاختيارى . وكان القلائل هم الذين عبروا عما يحسّون به إزاء هذه النكسة ، ونجيب محفوظ هو أحد هؤلاء . وقد اختار التعبير عن تأملاته حول النكسة في سلسلة من القصص القصيرة التى تتسم بالرمزية الشديدة والتى كانت تنشر فى كثير من الأحيان على حلقات ، ثم ما لبثت أن طُبعَت على شكل مجموعات فى عامى ١٩٦٩ و ١٩٧١ ، وكلها تعكس التساؤلات والتحديات والاتهامات المضادة التى صبغت تلك الفترة . وحين عاد إلى القصة الأطول من جديد كتب «المرايا» (١٩٧٢ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٧٧) ، وكانت سلسلة من الأقاصيص أو الصور القصيرة المرتبة هجائياً والتى يستعرض الراوى فيها التاريخ الحديث لمصر وللناس من مختلف مناحى الحياة فيها عن طريق استرجاع الحوادث التى واجهها كل من هؤلاء الناس في حياته وفي عمله . ومن نافل القول أن نشير إلى أن الكثير من هذه الصور تتناول بصراحة مطلقة أموراً سياسية ، منها الثورة المصرية نفسها ، وكذلك العلاقات العالمية والمأزق المستمر فيما يتعلق بقدر الشعب الفلسطينى في كفاحه المستمر ضد إسرائيل ، وإننى لأعتقد شخصياً أن «المرايا» كانت نقلة رمزية هامة فى المسار الأدبى لنجيب محفوظ ، والتى أدت إلى ما قد أطلق عليه تعبير المرحلة «الاسترجاعية» . أما المراحل الأولى من السبعينيات فقد كانت بداية لعهد السادات التى شهدت ما سمّى بثورة التصحيح ، كما شهدت تلك الفترة كتابات تكشف بصورة مثيرة

بعض خفايا ما حدث إبان عهد عبد الناصر ، خاصة المرحلة القاتمة فى أوائل الستينيات . وقد كتب توفيق الحكيم فى ذلك الحين تأملاته الاسترجاعية فيما أطلق عليه عنوان «عودة الوعى» ووزعها على الخاصة . أثار هذا الكتاب غضب قطاع كبير من النخبة المثقفة في مصر ، وهو ما يمكن الاطلاع عليه من بعض المختارات التى ضمّتها «بيلى ويندر» Biyly Winder فى ترجمته للكتاب(١٢١) . وضمن هذا السيناريو ظهرت «المرايا» في شكل كتاب فى عام ١٩٧٢ ، وقد أطلق عليها الناشر (وليس الكاتب) اسم رواية . كانت هذه المرحلة من تاريخ مصر مرحلة «النظر إلي الوراء بغضب» . وفى «الكرنك» (١٩٧٤) يرسم محفوظ صورة قاتمة جداً لحياة الشباب خلال فترة الستينيات ، بما فى ذلك وصف لأعمال التعذيب والاغتصاب فى السجون . وتوضح الأعمال القصصية التى نشرها نجيب محفوظ فى السبعينيات وكذلك فى الثمانينيات بكل جلاء حنقه الشديد علي القيم السائدة فى المجتمع المصرى وقيادته . ويكفى للدلالة على ذلك الاستشهاد بقول أحد أبطال «يوم قتل الزعيم» (١٩٨٥، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٩) ، وهو عنوان له دلالته فى حد ذاته خصوصاً فى ضوء اغتيال الرئيس السادات ، إذ يقول : «إنه مجرد ممثل فاشل .. إنه يظل يردد صديقى بيغن ، صديقى كيسنجر .. أقوالها لك ، بزته هى بزة هتلر والنمرة التى يرددها إنما هى شارلى شابلن»(١٢٢) .

ما لبثت أن أصبحت سياسة الانفتاح والتفاوت بين الطبقات وكذلك بين المدينة والريف وهو التفاوت الذى كان قائماً من قبل ولكنه ازداد حدة ووضوحاً بسبب سياسة الانفتاح تلك ، ما لبثت هذه الأمور أن أصبحت مواضيع لكتابات محفوظ القصصية . وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار الظروف الشديدة التى كانت تحيط بالمجتمع المصرى فى ذلك الحين وأولويات محفوظ نفسه فإننا قد لانستغرب أن يركز محفوظ فى كتاباته على هذه المواضيع . يضاف إلى ذلك أن محفوظ تقاعد من عمله فى وزارة الثقافة ، وأخذ

(١٢١) «عودة الوعي» لتوفيق الحكيم ، ترجمة بيلي ويندر (نيويورك ، مطبعة جامعة نيويورك ، ١٩٨٥) .

(١٢٢) «يوم قتل الزعيم» لنجيب محفوظ (القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٨٥) ص ٤٧ ترجم إلي الإنجليزية من قبل ملك هاشم (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩) .

يدعم راتبه التقاعدى – وهو أمر له دلالاته بالنسبة لرجال الأدب فى العالم العربى عامة فى الفترة الراهنة – بكتابة عمود إخبارى أسبوعى فى صحيفة الأهرام ، مما شكل حلقة ارتباط كان من شأنها أن تدعم اهتمامه المستمر بالمشكلات المطروحة في مجتمعه . إلا أن بعضا من روايات محفوظ الأخيرة تتجاوز هذا النمط من الكتابة ، فقد تحول إلي الأدب الكلاسيكى التقليدى ، ربما بانتهاج أسلوب ألف ليلة وليلة فى كتابه «ليالى ألف ليلة» (١٩٨٢) . كما كتب «رحلة ابن فطومة» (١٩٨٣ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٩٢) والتى يتابع فيها مناقشة موضوع الدين . ولدى كتابة هذا الفصل يمكننى القول : إن تضاؤل حدة بصر وقوة السمع لدى نجيب محفوظ قد وصلا بمساره فى مضمار الكتابة إلى نقطة التوقف ، ولذا فإن «مشطمور» (١٩٨٨) والتى يرسم فيها صورة مليئة بالعاطفة لطفولته ولرفاقه فى حى العباسية حيث نشأ وترعرع ربما كانت آخر مساهماته فى مضمار فن الرواية .

وهكذا كان الموضوع الأولى لنتاج محفوظ الهائل فى مضمار الرواية إنما هو انعكاس متوائم مع تطور الأساليب القصصية الغربية فى مراحلة الباكرة ، من حيث تركيزه على حياة ومشاكل الطبقة الوسطى فى المدن المصرية ، خاصة تلك الفئات التي كان الكاتب على صلة وثيقة بها ، مثل المثقفين والموظفين الحكوميين . ولانعنى بهذا أن الموضوعات التى كانت تثير اهتمامه أو أن قراءه هم ضمن حدود مصر وحدها ، أو يقتصرون على مجموعة منفردة داخل المجتمع المصرى . فقد كانت أعماله فى حقبة ما قبل عام ١٩٦٧ بصفة خاصة تتناول القضايا الكبرى التى تواجه الإنسان الحديث ، وعلى مدى يعكس سعة إطلاعه على الأساليب الأدبية العالمية . غير أنه فى حين اندفع روائيون عرب حديثون آخرون إلى خارج نطاق المدن الحديثة الكبرى كى يصوروا الوقائع لحياة الفلاحين فى الريف ، وذلك بحكم اهتمامات هؤلاء الكتاب السياسية والأدبية الخاصة ، فإن نجيب محفوظ جعل من المدينة ، ومن الطبقة التى يعرفها حق المعرفة مسرحاً لأعماله .

نسج محفوظ وبعناية شديدة الشخصيات التى تضمها رواياته والحبكات القصصية التى تتحرك هذه الشخصيات ضمنها . وهو يبدى مهارة المخطّط والمحترف الدقيق فى رسم هذه الشخصيات ونسج تلك الحبكات القصصية . ونحن نجد رأى شولز وكيلاج مناسباً فى تقييم مهارة محفوظ فى هذا النطاق ، إذ يقولان : «ألا يمكننا القول إن الناحية الرئيسية التى تجمع بين عمالقة عصر الرواية هى عنايتهم الخاصة برسم الشخصيات ، وهو أمر يتصل اتصالاً وثيقاً بابتداع شخصيات نابعة من الوجوه المتعددة لروح الفنان نفسه»(١٢٣) .

باستخدام نجيب محفوظ رواياته لتصوير هذه الطبقة ولتجسيد قيم جيله ، نجح فى شحذ أداة للكتابة تتسم بالكثير من القوة والدقة فى التعبير . ولقد كافح طوال حياته الروائية من أجل ابتداع أسلوب نثرى يتسم بالوضوح والصراحة يمكنه استخدامه للوصف والإيحاء فى آن معاً . وكان من الأمور التى ثار حولها النقاش فى مسار تطور الرواية العربية قضية اللغة المستخدمة فى الحوار . وفى حين حاول كتاب آخرون الإيحاء بمصداقيتهم باستخدام اللهجة العامية الدارجة فى مناطقهم في الحوار ، فقد فضل محفوظ التمسك باللغة الفصحى مع إعطاء تعليقات أبطاله نكهة خاصة «بتمليحها» بكلمات أو تعابير منفردة هنا وهناك توحى بالحديث العامي . وهذا الأسلوب الفنى لم يستخدم فقط كأداة للتعبير عن الأجواء والسيناريوهات المختلفة التى تزخر بها أعماله ، بل أيضاً للتعبير عن روح الفكاهة الساخرة التى يهزأ بها أبطاله من بعضهم البعض ، وهى صفة معروفة عن أبناء مصر . وبذا فإن العالم القصصى الذى يبتدعه محفوظ لقرائه إنما يُنسَج بأسلوب بارع الدقة يمكّنه من رسم شخصيات ووصف العوالم التى يبتدعها فى قصصه .

يمكننا القول ، بكل بساطة وصراحة ، إن نجيب محفوظ هو مؤسس التقاليد الناضجة للرواية العربية . كما أنه صاغ دروباً جديدة فى أساليب الكتابة فى مرحلتين

(١٢٣) روبرت سولز وروبرت كيلوج في «صبيعة الأدب السردي» (لندن : مطبعة جامعة أكسفورد ، ١٩٦٦) ص ١٩٢ .

منفصلتين من مراحل تطور الرواية – فيما يخص توقيت الفترات الكتابية ، وهما الفترة من عام ١٩٤٥ حتى عام ١٩٥٢ ، ثم من عام ١٩٥٩ – ١٩٦٧ ، وهو أمر له دلالاته الحقيقية إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الظروف الشخصية والمهنية والسياسية التى كتب فيها نجيب محفوظ أعماله ، وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار كذلك إمكانية إنجاز ذلك ضمن مسار حياة كاتب واحد . ولاشك أن منح نجيب محفوظ جائزة نوبل للآداب إنما هو اعتراف ملائم بالدور الذى لعبه فى هذا النطاق . وعلى يديه هو بالذات تحققت الصلة بين الرواية كنمط أدبى وبين اللحظة التاريخية (أو يمكننا القول اللحظات التاريخية إذا ما أخذنا بعين الاعتبار طول فترة حياته الروائية وحجم إنتاجه الروائى) . ولا ريب أن الرواية العربية هى المستفيد الأول والمستمر من هذه الحقيقة .

التحول فى المنظور القصصى

لقد سمح لنا الأسلوب الذى اتبعناه حتى الآن فى هذا الفصل باستعراض أساليب عدد كبير من الكتّاب وأعمالهم التى يمكننا القول إنها تعكس مدى غنى الرواية العربية الحديثة في المسار الذى حاولت فيه تلبية متطلبات دورها التقليدى كأداة تعكس التغيرات السياسية والاجتماعية فى المجتمعات العربية ، بل وتدعو لهذه التغييرات .. ويمكن وصف أعمال عدد كبير من هؤلاء الروائيين ، بأنها تمثل نظرة واقعية ، حيث حاولت خلق عوالم تطمح لتوفير نوع من الهيكل المنطقي لحياة الأبطال الذين تضمهم هذه الأعمال . إلا أن بعض الكتّاب وجدوا ، ومنذ مرحلة مبكرة نسبياً فى السيناريوهات القصصية التى يُسمَح بها رسمياً حدوداً ضيقة تحدّ من إبداعهم ومع وقوع كارثة حزيران/يونيو ١٩٦٧ وما رافقها من كشف لزيف الأسس التى بنى عليها ذلك القدر الكبير من التفاؤل الذى تم توليفه بصورة مصطنعة ، فإن الواقع نفسه قد تحطم وتهاوى ؛ بحيث أصبح من المستحيل على العديد من الكتّاب أن يفرضوا رؤية واقعية خارجية تسمح بها السلطات لتنظيم تخيلاتهم القصصية . وقد وجد العديدون من الكتّاب طرقاً وأساليب بديلة يمكن التعبير بواسطتها ، وبصورة أكثر إيجابية ، عما يريدون قوله فى أعمالهم القصصية . وهذا الأمر لايقتصر على الرواية العربية التى

وجدت نفسها هى بالذات تواجه وضعاً ضاغطاً ، بل كان اتجاهاً يمكن اللجوء إليه فى نطاق أرحب كما عبر عن ذلك وبحق فرانك كيمود ؛ حيث يقول :

«تم التخلى عن عادات قديمة معينة ، منها مثلاً الافتراض القديم بأن على الرواية أن تعالج موضوعات تتعلق بشخصيات وبيئات حقيقية لها مصداقيتها ، وأنظمة اجتماعية وأخلاقية ترتفع فوق مستوى الواقع – أو ما يمكن أن نسميه افتراض الخلاص ، إذ وضعت هذه الفرضية موضع تساؤل شديد ، وكانت النتيجة هى نفور واضح مما كان يطلق عليه اسم الواقع ، ونتج عن ذلك بالتالى اتجاه يمكن الدفاع عنه نظراً لأنه يحمل إمكانيات مفيدة ، وهو استخدام فن القصة كأداة للبحث فى طبيعة فن القصة ذاته . وعلى الرغم من أن هذا الاتجاه لم يكن جديداً ، إلا أنه أصبح موضع اعتراف واسع النطاق»(١٢٤) .

وفيما يتعلق بالعالم العربى ، كانت نتيجة هذه الاتجاهات ظهور ثروة من المواقف التى لا تنضب فى مضمار فن القصة .

إن إشارة كيرمود سابقة الذكر إلى استخدام فن القصة للبحث فى قضايا فن القصة ذاته تقودنا إلى ميدان «ما وراء القصة» ، وهو موضوع يشغل الروائيين العرب إلي حدٍ كبير فى الوقت الحاضر بعد أن ارتدّوا عن الواقعية لشعورهم بقصورها عن التعبير عن حاجات وطموحات الكتابة القصصية . ففى ظل الظروف السياسية والاجتماعية التى وجد غالبية الروائيين العرب أنفسهم فيها قد لايدهشنا أن يأسر ما يطلق عليه اسم «ما وراء القصة» خيال الروائيين العرب ، خصوصاً وأن هذا الفن ، كما تقول باتريشيا و Patricia Waugh, «هو كتابة قصصية تنحو باستمرار ، وبشكل واعٍ ومنظم ، نحو لفت الأنظار ، إلا أن هذا النوع من الكتابة إنما هو أداة لطرح

(١٢٤) كيرمود ، «فن القصّ» ، ص ٥٢ . أما الظروف بالعالم العربى فيتناولها إدوارد الخراط فى Ostle ، ص ١٨٥ – ١٨٨ ، وكذلك جان فونتان في كتابه «الرواية العربية الحديثة» ، ص ١٠ – ١١ ، ومحسن الموسوي في كتابه «الرواية العربية : النظرية والتطبيق» ، ص ١٠٧ – ١٠٨ .

الأسئلة حول العلاقة والصلة بين فن القصة والواقع»[١٢٥] . وكتاب إلياس خورى الذى أشرنا إليه من قبل «رحلة غاندى الصغير» هو مثل ممتاز على هذا الاتجاه فى الكتابة علماً بأن بالإمكان إيراد أمثلة أخرى حول هذه المساهمات المبتكرة كأحد سمات التطورات الأخيرة فى فن الرواية العربية .

حين يعمد روائيان اثنان لكتابة رواية معاً ، كما فعل جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف فى «عالم بلا خرائط» فلا بد أن يثير ذلك اهتمام القارىء فى التكنيك المستخدم فى نص الرواية . إلا أن الروائيّين يتجاوزان هذه القضية الخاصة بموضوع التأليف الإنشائى إلى ميدان *ما وراء القصة* بابتداع قصة نجد فيها أن أحد أبطالها ، علاء ، هو كاتب روائي أيضاً بصدد كتابة رواية تحمل عنوان «شجرة النار» . وفى حين تعمد المرأة التى يحبها فى القصة ، نجوى ، لنقد تكنيكه الروائى من خارج القصة ، فإن بطل قصة علاء ، رياض ، يسكن الكاتب لدرجة أنه يجادله باستمرار حول طريقة خلقه لشخصيته[١٢٦] . وبذا يواجه القارىء نصاً يبتدعه مؤلفان يعالج السرد فيه محاولات كاتب واحد خلق نص يلبى متطلبات الشخصيتين الموجودتين فى عالمه الخاص – أي فى رواية جبرا ومنيف – وكذلك العالم القصصى الذى يحاول خلقه هو نفسه . أما الروائى المصرى يوسف القعيد (المولود عام ١٩٤٤) فهو يستخدم منطقة الدلتا التى يعرفها تمام المعرفة كخلفية لسلسلة من الأعمال التى تنحو بصورة متزايدة نحو جرّ القارىء ضمن مسارات تتحدى القيود التقليدية لفن القصة وتحاول ابتداع أساليب جديدة . ففى «يحدث فى مصر الآن» (١٩٧٧) تعمد إحدى شخصيات القصة ، والتى

(١٢٥) باتريشا وو Patricia Waugh «ما وراء القصة . القصة التي تعي نورها» (لندن : ميثوين ، ١٩٨٤) ، ص٢ . وقد أورد محسن الموسوي هذا القول في كتابه «ما وراء القصة كحوار نظري في الكتابة العربية المعاصرة» جلجامش ، ٢ (١٩٨٨) ص ٥١ – ٥٩ .

(١٢٦) جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف في «عالم بلا خرائط» (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٣) ص ٢١٤ – ٢٣٠ . كما أن رجب ، بطل رواية عبد الرحمن منيف «شرق المتوسط» (١٩٧٧) الصادرة قبل ذلك ، يناقش أيضاً المزايا النسبية لكتابة قصة أو رواية الأحداث كما حدثت في الواقع كوسيلة لتسجيل ما واجهه في السجن . هذا وقد ناقشت سمات الرواية التي تعالج موضوع السجن في مقالة لي بمجلة الأدب العربي تحت عنوان : «الرواية العربية والبحث عن الحرية» .

تحمل اسم يوسف للتدخل فى مسار السرد لكى تشير إلى الاستراتيجيات التى يستخدمها الكاتب ، وبذلك فهو يخرب باستمرار تأثير التكنيك القصصى التقليدى ويبتدع نوعاً من الريبورتاج المعقد ؛ بحيث يتوجب على القارىء أن يستشكف القصة الحقيقية المتعلقة باستغلال الأرض والفلاحين . وهو يتابع التكنيك ذاته ، بل ويتوسع فى استخدامه فى الأجزاء الثلاثة لـ «شكاوى المصرى الفصيح» (١٩٨١ - ١٩٨٥) والتى يبدؤها بإعلان صريح هو «الكتابة لعنة» (١٢٧) . وينتهج الروائى والناقد المغربى محمد برادة نهجاً يختلف عن أسلوب يوسف القعيد فى روايته «لعبة النسيان» (١٩٨٧) ، غير أنه يتحدى القراء بنفس الطريقة كى يتلمسوا سبيلهم فى نص يهتم بشكل أساسى بالزمن والذاكرة ، إلا أنه يركز فى نفس الوقت على الخلاف القائم بين الراوى فى القصة وبين «الكاتب» ، إذ يقول لنا الراوى «تجادلنا مطولاً إلا أننا لم نتفق . ولقد ردد المؤلف على مسامعى مراراً بأنه كتب في مخطوطته : المعضلة بالنسبة للراوى هى أن يفترض فيك أن تكتب عن زمن محدد ضمن مسار هو فى طبيعته غير محدد ولانهائى»(١٢٨) .

ونظراً لأن السمة الأولية للفترة التى تلت حرب حزيران/يونيو ١٩٦٧ كانت سمة التنقيب فى الماضى سعياً للوصول إلى تفسيرات وإثباتات تتعلق بالحاضر ، فقد لايكون من دواعى الدهشة أن توفر أنماط الكتابة الأقدم المنتقاة من التراث الثقافى الشعبى وتراث طبقة النخبة على حد سواء ، أن توفر مصدراً مثمراً لأنماط التعبير والتجريب فى مضمار الرواية ، وإلى أن تلفت الانتباه في نفس الوقت إلى طبيعة القصة كأداة فنية مصنوعة . فراوى قصة إميل حبيبى المشهورة «الوقائع الغريبة» يعى تمام الوعى القلق الذى ينتابه من جراء التأثيرات التى تطبع سرده القصصى بطابعها ، غير أنه

(١٢٧) راجع كتاب جان فونتان «الرواية العربية الحديثة» ص٤٠ - ٤٢ ، وكذلك مقالة بول ستاركي «من مدينة المقابر إلي ساحة التحرير : روايات يوسف القعيد» ، مجلة الأدب العربي عدد ٢٤ (آذار/مارس ١٩٩٣) ص ٦٢ - ٧٤ .

(١٢٨) محد برادة : (لعبة النسيان» (الرباط : دار الأمان ، ١٩٨٧) ص ١٢٥ . كما أن «راوي الرواية» في هذه القصة يستكشف علاقته بالمؤلف في مكان سابق في الرواية ، ص ٥٣ - ٥٧ . ومن المثير للانتباه أن الكاتب يصف روايته بأنها «نص روائي» .

ينتصر على تلك الوفرة الغنية بالنصوص بالطريقة الساخرة التى يلفت بها الأنظار إليها ، مشيراً فى مرحلة ما إلى أن بعض القراء قد لفتوا الأنظار إلى السمات المتشابهة بين عمله وبين قصة كانديدا لفولتير[١٢٩] . وكما أشرنا فى الفصل الأول من هذا الكتاب ، فقد اتهم كاتب غربى الروائي عبد الرحمن منيف بأنه أخفق فى فهم الطبيعة السردية الخاصة للروائى حين اختار العودة للاستعانة بأساسيات أسلوب القصاص التقليدى ، وبذا أتاح الفرصة لتقصى بعض العلاقات المثيرة للاهتمام بين التصنيفات التى وضعها جيرارد جينيه فيما يتعلق بالزمن السردى[١٣٠] . كما يقدم عبد الرحمن منيف ضمن سياق روايته «النهايات» (١٩٧٧ ، ترجمت إلي الإنجليزية عام ١٩٨٨) سلسلة من القصص حول الحيوانات ، اثنتان منها من كتاب «الحيوان» للجاحظ الكاتب الموسوعى الذى عاش فى القرن التاسع الميلادى . غير أن الكاتب الذى وصل بمزج النصوص إلى أقصى غاياته هو جمال الغيطانى منذ روايته «الزينى بركات» (١٩٧١) ؛ حيث يمزج بين نصوص تاريخية مختلفة - منها الحوليات ، والبيانات ، وقصص الأسفار وما إلى ذلك ، إلى «خطط الغيطانى» (١٩٨٠) ؛ حيث يحيى الغيطانى أسلوب الخطط الذى اشتهر فى أعمال المقريزي (١٣٦٤ - ١٤٤٢) وعلى مبارك (١٨٢٤ - ١٨٩٣) والذى يصف بتفصيل دقيق شوارع ومعالم القاهرة ، ثم يصف مدينة لا يسميها تجرى فيها أعمال التحديث بصورة لا تحرم بحيث يتم تدمير كل كنوز الماضى[١٣١] . تصل براعة الغيطانى الفنية فى الأسلوب إلى ذروتها فى الرواية المكونة من ثلاثة أجزاء «كتاب التجليات» (١٩٨٣ - ١٩٨٧) ، وهى عمل يستكشف التوترات الاجتماعية التى سادت فى مصر فى السبعينات من هذا القرن

(١٢٩) إميل حبيبي : «الوقائع الغريبة» الكتاب الثاني ، اللقية : ص ٩٤ - ٩٩ ، *الحياة السرية* لسعيد ص ٧٢ - ٧٥ .

(١٣٠) «التلاوة» و«التاريخ» و«السرد» . راجع كتاب جيرارد جينيه «الحوار السردي : مقالة حول الأسلوب» ترجمتها إلي الإنجليزية جين لوين (إيتاكا ، نيويورك ، مطبعة جامعة كورنيل ، ١٩٨٠) .

(١٣١) هناك دراسة ممتازة حول هذا العمل لسامية محرز تحت عنوان «إعادة كتابة المدينة . قضية خطط الغيطاني» في كتاب «الرواية العربية منذ عام ١٩٥٠» ، ص ١٤٣ - ١٦٧ .

وذلك بالاستعانة البارعة بأسلوب الكاتب الأندلسى ابن عربى (١١٦٥) - ١٢٤٠) فى كتاباته الصوفية متعددة الطبقات .

لقد كان التجريب فى ميدان الرواية العربية في العقود الأخيرة من التنوع في كميته وأنواعه بحيث يستحيل علينا استعراض السبل التى ينتهجها الكتّاب لاستخدام التناقضات القائمة أو الزمن المفقود أو المهشم أو الأساليب النصية القديمة للتعبير ، عن طريق القصة ، عن تصوراتهم وتخيلاتهم عن المجتمع الحديث ، وعن شعورهم بالغربة فى هذا المجتمع . ويشير كيرمود إلى أن شعور الروائيين أقوى من شعور قرائهم حول الضرورة الملحّة للابتكار الفنى كسبيل للتعبير عن الحقائق الراهنة[١٣٢] .

وفى حين أننا سنستعرض التفرعات العملية لهذه الحالة وتشعباتها فى القسم اللاحق الوارد أدناه حول القراء ، فإنه يمكننا القول بأن الأعمال المعاصرة لروائيين مثل : إلياس خورى ، وإدوارد الخراط ، وعز الدين المدنى (المولود عام ١٩٣٨) فى روايته «العدوان» (١٩٦٩) ووليد إخلاصى (المولود عام ١٩٣٥) إضافة إلي أولئك الذين ذكرناهم من قبل . إن أعمال هؤلاء إنما تجعل من عملية قراءة الرواية عملية اكتشاف معقّدة فى كثير من الأحيان . وقد يجد بعض القراء هذا المسار بغيضاً غير محبب كما يدل على ذلك هذا النقد لأعمال وليد إخلاصى:

«المشكلة الأساسية بالنسبة لأعمال وليد إخلاصى هى أنها تنغمس بالرمزية والفنتازيا الخيالية بحيث يستحيل فى بعض الأحيان على الناقد تحليلها ، فما بالك بالقارىء العادى!»[١٣٣] .

(١٣٢) كيرمود «فن القص» ، ص ٣٧ - ٣٨ .

(١٣٣) مقال لمؤيد الطلال في جريدة الثورة، عدد ١٥ حزيران/يونيو ١٩٧٦ . وقد يكون من المفيد أن نقارن ذلك بقول كيرمود «يدّعي الروائيون الجيدون بأن من حقوقهم التقليدية علي قرائهم أن يساهم القارىء مساهمة كبيرة في العمل الأدبي .. فإذا كان العمل الأدبي يتطلب من القراء استخداماً كبيراً لخيالهم بحيث يظهرون كل ما لديهم من ملكات ذهنية كي يرسموا في مخيلتهم ذلك التنوّع الكبير في الطبيعة الإنسانية فإن علينا أن نتقبل اعتبار الجهد المطلوب منا كقراء لفهم ما يقدمه لنا الكاتب باعتباره أحد المعايير الأساسية لتميز العمل الأصيل من بديله السهل» فرانك كيرمود ، لندن ريفيو أوف بوكس London Review of Books ١٤ ، العدد ١٩ (٨تشرين الأول/أكتوبر ١٩٩٤) · ١٤ .

كانت رواية وليد إخلاصى الأولى «شتاء البحر اليابس» (١٩٦٤) عبارة عن سلسلة من خمس قصص تحدث فى وقت واحد «تتحول فيها الأحداث ضمن جو ضبابى نرى فيه الشخصيات وكائنها عبارة عن أشباح ، والأحداث وكائنها مجرد أحلام»[١٣٤] . كما يمكن ملاحظة هذه الاتجاهات ذاتها فى رواية الروائى المغربى أحمد المدينى «زمن بين الولادة والحلم» (١٩٧٦) . ولقد تراوحت ردود الفعل النقدية على هذه الرواية بين قول الناقد المصرى سيد حامد النساج متسائلاً كيف يمكن تصوير واقع الأشياء بواسطة كل تلك الفوضى فى الكتابة ، وبين قول الروائى العراقى عبد الرحمن مجيد الربيعى بأن الرواية تفتقر للدعائم الأساسية التى تتطلبها الرواية كعمل أدبى[١٣٥] . أما الشاعر إبراهيم نصر الله فقد كتب رواية «برارى الحمى» (١٩٨٥ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٩٣) ، حيث يمتزج فيها الواقع بالفانتازيا الخيالية ضمن إطار لغوى تختلط فيه اللغة المجازية بحوار شديد الاقتضاب ، إلى جانب العديد من القصائد الشعرية . والحمى التى يشير إليها العنوان قد تعبِّر عن تلك القرية النائية فى منطقة الربع الخالى بالجزيرة العربية ، والتى تسيطر علي ذهن محمد حمّاد ، البطل الرئيسى فى الرواية ، حيث يتصاعد اغترابه وعزلته عما يحيط به ، ويعبر عنهما الكاتب بواسطة أسلوب تيار الوعي بمزيج كابوسى من الهلوسة والرؤى والتخيلات والأحلام .

الكاتب والقارىء والنص

أود فى ختام هذا الفصل الذى يستعرض بصورة مطولة وإن كانت انتقائية ، وضع الكتابة الروائية فى الأقطار العربية فى الآونة الأخيرة أن أنتقل من داخل النص إلى الميدان العام لأبحث فى وضع كل من الكاتب والقارىء ، وكذلك النص الروائى نفسه .

(١٣٤) راجع مقالة أدمر جوريه Admer Gouryh «العالم القصصي لوليد إخلاصي» في «الأدب العالمي اليوم» (شتاء عام ١٩٨٤) ، ٢٥ . وللمزيد حول روايات إخلاصي يمكن مراجعة مقالة مجلة الفيصل ، «ملامح في الرواية السورية» ص ٣٥ - ٥٤ .

(١٣٥) راجع حميد «الرواية المغربية» ص ٤٠٩ - ٤٢٦ ، والنساج ، ص ٢١٨ ، والربيعي ص ١٧٦ .

الكاتب

تحد من حريّة كتّاب القصة في العالم العربي في كتابة نصوصهم الإبداعية ونشرها عوامل عديدة مختلفة في درجاتها ، وسبل عدة يعتبر النفي والسجن والرقابة مجرد سمات مكشوفة وواضحة لها . ففي المجتمعات التي تدرك قوة الكلمة ، وتعمد بالتالي لمراقبتها ، تصبح كتابة الرواية عبارة عن عمل يتطلب المهارة والشجاعة . وتشير سلمى الخضراء الجيوشي إلى أن الأدباء العرب «يستطيعون اللجوء دائماً للتعبير المباشر نظراً لأنهم يعيشون في أزمنة مستبدة ضاغطة ويعانون من أوضاع اجتماعية وسياسية رجعية . ولذا يلجؤون ، في غالب الأحيان ، للغموض المتعمّد بمختلف أشكاله ، بالإضافة إلى شبكات معقدة من التعبير المجازية للتعبير عن رؤاهم»(١٣٦) .

أما فريدة النقاش فهي تعطينا صورة بشعة عن مجتمع تسيطر عليه بانتظام «السجون والتعذيب ، والملاحقة البوليسية والحصار الخانق ، والمنافي والصحاري ، والموت – الاستشهاد ، الموت الفعلي نيابة عن الآخرين . في الهجرة إلى خارج الوطن وإلى داخل النفس . في آلاف الأقنعة من الأسماء المستعارة والمخابىء .. وفي العزلة الإجبارية عن المنبع ، عن الجماهير العربية»(١٣٧) ، وهذا المنظور القاتم للواقع الذي يتوجب على الروائي العربي أن يصوِّره في العديد من الأعمال التي ناقشناها في هذا الفصل – عالم يصفه لوكاش بأنه «عالم سخط الله عليه»(١٣٨) ، وهو عالم كان يمثل الواقع الحيّ الذي يعيش فيه الروائيون أنفسهم في الكثير من الأحيان . ويشير جان فونتان إلي أن من ضمن الروائيين الأربعة عشر الذين أجرى معهم مقابلات لدراسة له حول الرواية المصرية ، كان ما لايقل عن عشرة منهم قد قضوا فترات في السجن لأسباب سياسية ، من ضمنهم كتّاب عديدون تحدثنا عن أعمالهم في هذا الكتاب مثل :

(١٣٦) سلمي الخضراء الجيوشي في «الشعر العربي الحديث» ، ص ٢٨ .

(١٣٧) مقالة فريدة النقاش تحت عنوان «الاغتراب القسري في الرواية العربية» (مجلة الآداب ، عدد شباط/فبراير – آذار / مارس ١٩٨٠) ، ص ٢٢ .

(١٣٨) لوكاش ، ص ٨٨ .

إدوارد الخراط ، وصنع الله إبراهيم ، ونوال السعداوى ، ويوسف إدريس ، وعبد الحكيم قاسم ، وجمال الغيطانى[(١٣٩)] . وقد تعرض الروائيون من أقطار عربية أخرى لنفس المصير ، بينما كان البديل بالنسبة لكُتّاب آخرين إما المنفى أو الصمت ، أو كلاهما . وربما كانت إجراءات أخرى انتهجتها السلطات أقل تطرفاً ، إلا أن أثرها لم يكن أقل إثارة للشعور بالإحباط : فقد تم الاستغناء عن حليم بركات من المنصب التعليمى الذى كان يحتله فى الجامعة اللبنانية ، كما تعرضت ليلى بعلبكى للاعتقال والمحاكمة بتهمة الكتابة الفاحشة[(١٤٠)] . وقضى ذو النون أيوب وغالب طعمة فرمان فترات مطولة من حياتهما في المنفى ، بينما يعيش عبد الرحمن منيف فى دمشق حالياً بعد أن هاجر قبل ذلك إلى كل من يوغسلافيا والعراق وفرنسا .

تطرح الكاتبة المغربية بنّونة تساؤلاً حاسماً أمام الروائيين العرب كافة وتجيب على هذا التساؤل بقولها :

«هل الكتابة فى مثل واقعنا العربى ترف أم ضرورة ؟ إذ على الرغم من أن علاقتى بالكتابة أساساً وبدءاً كانت هى تبرير الوجود على الصعيد الذاتى ، والمشاركة فى التغيير على الصعيد الموضوعى ، إلا أن الأمية المتسلطة على الساحة العربية من جهة ، وانسحاقنا بالهزائم المتعددة أمام فلسطين الصغيرة والكبيرة (الوطن العربى كله) فلسطين الذات وفلسطين الأعماق أيضاً ، بكل ما تشكله من أبطال خيانتها محلياً وقومياً ودولياً ، فإننى لاأقتنع بالتبرير الذى انطلقت به أولاً فى أول عناق لى حميمى بالكلمة ، إننى لم أعد قانعة بأن الكلمة ، قصصاً ورواية وشعراً هى سلاح التغيير فحسب . وإنما فى ربط الفعل بالكلمة ربطاً يجعل للفعل الثورى المرتقب قاعدة فكرية ثورية»[(١٤١)] .

(١٣٩) جان فونتان . «الرواية العربية الحديثة» ، ص١٢ .

(١٤٠) للمزيد حول محاكمة ليلي بعلبكي يمكن الرجوع لكتاب «نساء مسلمات من الشرق الأوسط يتحدثن» لإليزابيث وارنلوك فيرنيا Elizabeth Warnock Fernea وباسمة قطان بزرغان (أوستن مطبعة جامعة تكساس ١٩٧٧) ص ٢٧٣ - ٢٩٠ .

(١٤١) خناثة بنونه في كتاب محمد برادة «الرواية العربية» (بيروت دار ابن رشد ١٩٨١) . ص ٣٥٨ .

أما الكاتب الروائى والناقد سهيل إدريس الذى لعب دوراً هائلاً فى رعاية تطور الأدب العربى الحديث بحكم كونه رئيس تحرير مجلة الآداب ولفترة طويلة من الزمن ، فقد سمح لنفسه بأن يختتم مقالة له فى مجلة الآداب عن عمله كروائى بصرخة من القلب توجز الحقائق المرة التى أشرنا إليها أعلاه ؛ حيث يقول :

«أليست هذه الأزمة حقاً أزمة حرية التعبير؟ وهل تحدى الأزمة هو دائماً فى طاقة الكاتب العربى ؟ ألا يعرضه هذا التحدى فى كثير من الأحيان إلى التشديد والتضييق عليه فى الرزق وإخضاعه لشتى أنواع القمع والإرهاب ؟ وماذا تراه سيقول عن الآخرين فى مناخ التدهور الهائل الذى تعيشه الأمة العربية اليوم ؟ ألا ينبغى له أن يدين الأنظمة والموسسات السائدة ويعزو إليها كل أسباب هذا التدهور ؟ وهل يُترَك له حقاً أن يقول ما يريد ؟ وأين يجد مجال التعبير عن هذا التحدى ، إذا كانت وسائل الإعلام كلها فى أيدى الأنظمة وبتمويل منها ؟ وحتى لو كانت ثمة وسيلة إعلام مستقلة أليست مهددة بالاحتجاب إذا حرمت الأنظمة قراءها من قراءتها؟»(١٤٢) .

هذه الإشارة إلى النشر فى مقالة سهيل إدريس تتيح لنا المجال للانتقال من نطاق هذا الواقع القاتم الذى يواجهه الروائيون العرب إلى نطاق آخر أكثر دقة . فكتابة الرواية ، كما يقول الروائى والناقد السورى عبد النبى حجازى ، هى «مواجهة مع النفس ومع المجتمع ومع السلطات» . وهذه تتمثل أكثر ما تتمثل فى موضوع النشر ، «فالرواية كتاب ، والكتب سلعة خاضعة لسلسلة متوالية من عمليات الرقابة والطباعة والتسويق .. وهذا ما يرغم الروائى أن يقدم بعض التنازلات أحياناً بكل المرارة وكل الألم .. »(١٤٣) .

ليست هذه القيود هى وحدها التى تضع هؤلاء الروائيين موضع مراقبة السلطات فى بلدانهم . فكتابة القصص ليست ، ولم تكن فى يوم من الأيام مهنة يمكن أن تكفى

(١٤٢) سهيل إدريس في الآداب ، عدد شباط/فبراير – آذار / مارس ١٩٨٠) ص ٩٩ .

(١٤٣) المصدر السابق نفسه ، ص٥٢ .

الكاتب مستلزمات الحياة ، حتى بالنسبة لأكثر الكتّاب شهرة مثل نجيب محفوظ . ولقد اضطرت هذه الظروف الكاتب السورى البارز حنا مينه إلى امتهان عدد كبير من الأعمال ؛ بحيث اشتغل حلاقاً وعامل تحميل على السفن . أما قوانين حقوق الطبع والنشر فلاتكاد توجد ، والمبالغ التى يتلقاها الكتّاب بعد تسليم مخطوطاتهم ضئيلة إلى أبعد حد بالمقاييس السائدة فى الغرب . وكانت السينما ، كما أشرنا من قبل ، هى المغرى - القاتل فى كثير من الأحيان . وكأحد الحلول المتوفرة لهذا الوضع ، فقد عمد العديدون من الكتّاب إلى العمل فى شبكة الإعلام نفسها ، وبذا يصبحون هم أنفسهم جزءاً من الجهاز الثقافى البيروقراطى الذى يراقب الإنتاج القصصى . ولقد أتاح احتلال البعض لمناصب فى هيئة التحرير وغيرها من المناصب فى المجلات الأدبية والدوريات الثقافية ، أتاح لهم قدراً من الوقت يكرسونه للكتابة الإبداعية ، وهو وقت أوسع بالتأكيد مما توفره لهم أية وظائف أو أعمال يقومون بها فى قطاعات أخرى غير تلك القطاعات الثقافية . ويصف عبد الكبير الخطيبى هذا الاستيعاب للأدباء ونتائجه بقول : «تبتدع النظم الاستبدادية لنفسها منهجاً ثقافياً تستجر به المديح الذاتى لكى تخفى ما تمارسه هذه النظم من ضغط واضطهاد . والكاتب الذى يدفع له لكى يقوم بهذا الدور إنما هو صانع حقيقى للجنون»[(١٤٤)] .

وإذا عدنا إلى التعابير التى استخدمناها فى مطلع هذا القسم من الكتاب يمكننا القول بأن مبدع الرواية فى العالم العربى - باعتبارها وسيلة التواصل بين الكاتب والقارىء - كثيراً ما يجد نفسه عضواً مثيراً للجدل فى المجتمع ، مما يؤثر تأثيراً كبيراً على معيشته ، بل وعلى حريته الشخصية . وما وصفناه فى الصفحات السابقة يوضح الفرق الهائل فى أسلوب الحياة بين الروائيين العرب وأندادهم فى البلدان الغربية ، إلا أن علينا أن نعود للقول بأن اتخاذ موقف التحدى والمواجهة والتجريب فى مجال الرواية هو من السمات الذاتية لها كنمط أدبى . وفى هذا يقول لوكاش :

(١٤٤) الخطيبى ، ٣٥ .

«تجسّد الرواية المغامرة الداخلية للكاتب . ومضمون الروايـة هـو قصة الروح التـى تمضـى باحثة عن نفسها والتـى تسعى للقيـام بمغامرات كـى تثبت نفسـها من خـلال تلـك المغـامـرات وبإثبـات نفسـها إنما تجد الرواية جـوهـرها الحقيقـى»(١٤٥) .

القارىء

يدور السؤال الأولى لدى معالجة مشكلة القارىء فى العالم العربى حول طبيعة جمهور قراء الأعمال القصصية ، خاصة فيما يتعلق بمستوى التمكن من القراءة ، أى نسبة الأمية فى مختلف المجتمعات العربية . وعلى الرغم من عدم وجود إحصائيات يمكن الركون إليها فى هذا المجال ، يمكننا القول بأن نسبة القادرين على القراءة والذين يُحتمل لهم أن يقرأوا الأعمال القصصية فى العديد من الأقطار العربية التى تُطبع فيها تلك الأعمال مقارنة بعدد السكان هى أقل بكثير من نسبة عدد القراء فى البلدان الغربية ، غير أن علينا أن نتذكر بأن نسبة القراء الذين يقرأون الرواية بانتظام نسبة ضئيلة فى بلدان الغرب أيضاً . وكما أشارت ليفـز Q.D.Leavis فـى دراستها الرائدة حول جمهور قراء القصة . فقراءة الرواية تتطلب وقتاً ودافعاً داخلياً وذكاءً ، علماً بأن الحياة المعاصرة توفر العديد من الإغراءات فى أشكال فنية أسهل منالاً وتتطلب جهداً أقل(١٤٦) . أما فى نطاق العالم العربى فإننا نتعامل مع نسبة ضئيلة نسبياً من عدد السكان القادرين على القراءة . ولذا ، فإن عبد الكريم غلاب حين يقول فى تحديده لأهدافه من الكتابة : «حينما أكتب أهتم ، انطلاقاً مـن إرادة التغيير ، بأن أخاطب عموم الشعب ، وأن أقترب من عموم المثقفين ، لا من النخبة فحسب»(١٤٧) ، فإن محاولته الإشارة إلى هذه الفروق الاجتماعية إنما تتمّ عن تفكير مبنى على الرغبة

(١٤٥) لوكاش ، ٨٩ .

(١٤٦) كيو دي ليفيز Q.D.Leavis «القصة وجمهور القراء» (لندن : شاتو آند وندوس Chatto & Windus ١٩٣٢) ص د-٢٠ و ص٢١٤ - ٢١٥ و ٢٢٤ .

(١٤٧) عبد الكريم غلاب (الآداب عدد شباط/فبرايرا - آذار / مارس ١٩٨٠) ص ١١٦ .

السياسية وليس على الواقع فيما يتعلق بنوعية جمهور قرائه المحتملين ، ويبدو لى أن عبد الحكيم قاسم كان أقرب للواقع حين يقول : «بخصوص الأمية ، أعتقد أن المسألة هى أننا نكتب للشعب والشعب لايقرأ ، ومع ذلك فالقضية مختلفة لأننا نكتب فى إطار محاولة ثقافية لتكوين ضمير الأمة»[١٤٨] .

لقد أشرنا ، فى معرض حديثنا عن الاتجاهات التجديدية فى الكتابات الروائية الأخيرة إلي موضوع محاولة الروائيين إشراك قرائهم فى عملية خلق عوالمهم القصصية وذلك من خلال عملية فيهم القراء للنص . ولاشك أن عملية المشاركة هذه كانت جزءاً كامناً فى عملية القراءة دائماً ، واعتبرت بذلك أحد المعتقدات الرئيسية فى عملية استقبال النص وتمثله كما استنتجت أعمال آيزر وفيشر فى تقصيهما لموضوع فن القصة فى الغرب[١٤٩] . وإذا تركنا هذه السمات النظرية لعملية القراءة جانباً ، فإنه بإمكاننا القول إن بعض الروائيين العرب المرموقين يطالبون بمشاركة القارىء فى العملية الإبداعية بسبب أكثر عملية ، ومن هؤلاء عبد الرحمن منيف ، وجمال الغيطانى ، ومؤخراً إبراهيم الكونى (المولوده عام ١٩٤٨) وهو روائى ليبى كتب رواية «المجوس» (١٩٩١) . إذا يطلب هؤلاء من قرائهم تكريس وقت لايستهان به لاستكشاف خفايا أعمالهم السردية المطوّلة والمتشعبة . ويمكننا القول إنه فى الوقت الذى لم يعد فيه الزمن هو العامل المنظم للقصة نفسها ، وفي زمن أصبح فيه الوقت الذى يمكن تخصيصه للقراءة محدوداً بحكم ضغوط ومتطلبات الحياة الحديثة ، فإن الأعمال القصصية المقسمة إلى أجزاء مستقلة ومنفصلة عن بعضها البعض لاتعكس هذا الواقع فحسب ، بل إنها تشجع كذلك عملية قراءة لاتتطلب خطاً متتابعاً . وهذا يتوافق مع طبيعة هذه الحقبة الزمنية التى تشهد تقدماً تكنولوجياً متزايداً .

(١٤٨) عبد الحكيم قاسم ، الآداب ، نفس العدد السابق ، ص١٠٨

(١٤٩) يمكن الرجوع إلي كتاب وولفغانغ آيزر Wolfgang : «القاريء الضمني : أنماط التواصل في القصة النثرية من بنيان إلي بكيت» . (بالتيمور - مطبعة جامعة جون هوبكنز ، ١٩٧٤) ، وكذلك ستانلى فيش Stanely Fish «هل هنالك نص في هذا الفصل» (كامبردج ، مطبعة جامعة ماساشوستس ، ١٩٨٠) .

تشير ملاحظة كيرمود التى أوردناها سالفاً إلى أن غالبية القراء يفضلون أساليب الكتابة القصصية التقليدية على الأساليب التجديدية المبتكرة . ولقد أصبحت بعض التجارب الكتابية التى ظهرت فى الآونة الأخيرة من التعقيد ؛ بحيث إن ذلك يذكرنا بدعوة ريفا تير Riffa Terre لضرورة وجود ما يمكن أن نسميه بالقارىء المتفوق Super reader(١٥٠) وقد نجد مثل هؤلاء القراء ضمن مجموعات النقاد والكتاب فى العالم العربى ، غير أن بعض الكتاب مازالوا يتمسكون بأساليب التعبير الأقل تعقيداً كما أشرنا سالفاً ، إلا أن ملاحظة عبد الحكيم قاسم التى أوردناها أعلاه تشير إلى أن القلائل من الروائيين يمكن أن يحظوا بجمهور واسع من القراء : فهم يفضلون أن يكونوا ما تطلق عليه كيودى ليفيز D.D . Leavis. «نوى ثقافة رفيعة» على أن يكونوا «نوى ثقافة قليلة» . ولقد كانت القصص التى تستقطب جمهوراً أوسع من القراء ظلوا منذ وقت مبكر كما أشرنا فى الفصول الأولى من هذا الكتاب ، ومازال الكتّاب الذين ظلوا يتناولون بإصرار مواضيع وحبكات تمت تجربتها من قبل يسيطرون على جانب كبير من سوق القصة . ولقد اعتبر إحسان عبد القدوس (١٩١٩ - ١٩٩٠) مثلاً أكثر كتّاب القصة رواجاً فى العالم العربى ، إذا أخذنا بعين الاعتبار عدد النسخ المباعة . وليس من الصعب معرفة سبب هذه الشعبية التى تظل مع ذلك محصورة فى نطاق محلّى . فبطلة روايته «أناحرة» (صدرت فى الخمسينيات) ترفع شعارات متردة تعتبر نموذجاً لعدد من الأعمال التى لاقت رواجاً لدى أجيال متعاقبة من المراهقين والشباب الذين يواجهون مهمة التوفيق بين قواعد السلوك التقليدى وبين قوى التغيير فى المجتمعات العربية فى فترة ما بعد الثورات التى شهدتها تلك المجتمعات . ولقد شهدت مصر فى الآونة الأخيرة ما يطلق عليه النساج باشمئزاز اسم «ظاهرة» إسماعيل والى ، وهو كاتب ينتج بالجملة أعمالاً قصصية استفزازية يتم تحويلها رأساً إلى شاشة السينما(١٥١) .

(١٥٠) يستكشف روبرت شولز Robert Scholes هذا المفهوم بالتفصيل في كتابه «التركيبية في الأدب» (نيوهافن . مطبعة جامعة بيل ، ١٩٧٤) ص ٢٣ - ٤٤ .

(١٥١) راجع النساج ، ص ٧٨ .

كان نجيب محفوظ هو الروائى الذى نجح فى تجاوز تلك الحدود فيما يتعلق باستقبال أعماله ورواجها بين جمهور واسع من القراء . ودون أن يوسع ميدان أعماله القصصية بما يتجاوز الطبقة الوسطى فى القاهرة ، استطاع محفوظ من خلال أعماله والتى كتبها فى الأربعينيات والخمسينيات أن يمسّ وتراً حساساً لأجيال عديدة من العرب المتعلمين فى مختلف الأقطار العربية ، وهى الأجيال التى شهدت نضالاً مشتركاً ضد الاحتلال الأجنبى ، ولتحقيق الاستقلال والبحث عن أدوار وقيم جديدة ضمن المجتمعات التى خرجت من تحت نير السيطرة الأجنبية . وفى حين كانت رواياته حتى ما بعد «الثلاثية» بمثابة دعوة وتبرير نابض بالحياة للتغيير ، فإن رواياته فى الستينيات عكست هموم ذلك العقد المضطرب ، حيث أصبح مسار المجتمع المصرى فى فترة ما بعد الثورة ، كما يراه نجيب محفوظ فى رواياته ، رمزاً يعكس القضايا التى تواجه العالم العربى برمته . وقد نجح محفوظ على مدى عقدين من الزمن تقريباً ، وبالتركيز على تأملاته فى الماضى والحاضر للإيحاء بمستقبل أفضل ، نجح فى تلبية متطلبات دور الروائي بطريقة لاقت ترحيباً واسعاً من نقاد القصة ، إلى جانب نطاق عريض من الطبقة المتوسطة الآخذة فى البروز والتحول باستمرار فى مختلف أنحاء العالم العربى . وكما أنهت الثورات التى شهدتها أقطار عربية عدة العالم الذى صورته روايات نجيب محفوظ التى كتبها فى الأربعينيات وأوائل الخمسينيات ، فقد جاءت حرب حزيران/ يونيو ١٩٦٧ لتكون تجربة مريرة أحدثت من التغييرات بحيث يمكن اعتبارها حداً فاصلاً فى مسار تطور القصة الحديثة . ولقد وصفت أعلاه آخر مراحل مسار محفوظ الروائى بأنها مرحلة «ارتجاعية» ، بحيث أخذت أعماله تظهر تحولاً واضحاً عن الهموم العامة للمجتمعات العربية وهى فى مرحلة التكيّف والتغيير ، إلى هموم محلية أكثر تحديداً تخص مشكلات بلده نفسها . ولابدلنا من التأكيد هنا بأن هذا التحول كان عبارة عن انعكاس طبيعى للاتجاهات الأوسع فى المنطقة برمتها ، إلا أن من المهم أن نضيف كذلك أن هذا التحول فى التركيز يعود إلى مقته للسياسات والمواقف الثقافية التى سادت فى عهد الرئيس أنور السادات ، وهو مقت طالما عبّر عنه .. وإذا ما عدنا إلى

نطاق مناقشتنا لقضية القراء فإن ما يثير الانتباه أن شعبية كتابات نجيب محفوظ التى كتبها إثر حرب حزيران/يونيو ١٩٦٧ تضاءلت فى الأقطار العربية الأخرى - باستثناء مصر - مقارنة بأعماله التى كان قد كتبها فى الأربعينات والخمسينات والستينات . غير أن جائزة نوبل التى منحت له فى عام ١٩٨٨م ، وما تلاها من إعادة طبع أعماله فى العديد من اللغات العالمية وسّع من نطاق جمهور قرائه مما أحدث آثاراً لم يتضح مداها حتى الآن ، كما لم يتضح لنا بعد فيما إذا كان توفّر رواياته فى اللغات الغربية سيزيد من الاهتمام بالرواية العربية .

لقد تركنا حتى نهاية البحث فى أمر نمط خاص من القراء ، أى الناقد الذى يصفه «ويليك ووارن» بأنه «وسيط هام»(١٥٢) . غير أن الروائى المصرى صنع الله إبراهيم يقول : «يتطلّع الكاتب إلى الناقد منتظراً منه بلورة - ولا أقول حلولاً - للمشاكل التى تنتظره فى عمله ، ورأياً كاشفاً يستند إلى نظرة أشمل ، تحليلية ، مقارنة ، متمرسة ، يمكن أن يسترشد به . لكننا لا نجد لدى النقاد العرب - فيما عدا حالات استثنائية - سوى الخطاب الموجه للقارئ وحده»(١٥٣) . وقد يكون أول ما نلاحظه فى هذا النطاق هو أن تطور المناهج النظرية لتحليل الأعمال القصصية ضمن التقاليد الأدبية الغربية ، أو ما يمكن أن نطلق عليه تعبير ظاهرة التغيرات غير الحتمية علي مدى معيّن من الزمن ، يظل أمراً قصير الأمد نسبياً . أما الكتابات النقدية العربية حول القصة التى ماتزال تركز على العوامل التاريخية والقومية وعلي المواضيع التى تتناولها الأعمال الأدبية ، فهى تظل تقف بصلابة على مسار التطور بالمقارنة بالدراسات المقابلة فى النقد الغربى . ولقد ظهرت دراسات لايستهان بها فى بعض الأقطار مثل مصر ولبنان والعراق حول العلاقة بين الاتجاهات الاجتماعية والسياسية فى تلك البلدان وبين تطور الأنماط القصصية . كما أضيفت إلى جملة الدراسات هذه

(١٥٢) رينيه ويليك René Wellek وأوستن وارين Austin Warren «نظرية الأدب» (نيويورك : هاركورت ، ١٩٥٦) ، ص ١٠٠

(١٥٣) صنع الله إبراهيم في مقالة بعدد مجلة الآداب (شباط/فبراير - آذار/مارس ١٩٨٠) ص ١٠٣ .

في الآونة الأخيرة دراسات كثيرة صدرت فى أقطار عربية أخرى(١٥٤) . يضاف إلى ذلك أن عدداً متزايداً من النقاد أخذوا يعالجون الرواية العربية من منظور أوسع من النطاق القومى أو الإقليمى ، ومن الأمثلة على ذلك كتابات شكرى عياد وصبرى حافظ وإلياس خورى وعصام محفوظ وسيد حامد النساج ومحسن الموسوى وخالدة سعيد . أما الدراسات حول نجيب محفوظ فقد تزايدت تزايداً هائلاً فى الآونة الأخيرة ، خاصة فى مصر ، كما ظهرت دراسات مطولة بحجم كتب حول كتّاب آخرين منهم غسان كنفانى والطيب صالح ويحيى حقى ويوسف إدريس وغيرهم من الكتّاب . ونشرت ، وبأعداد كبيرة دراسات حول المواضيع التى تتناولها الأعمال القصصية ، من أبرزها موضوع مصير الشعب الفلسطينى بالطبع ، غير أنها تتناول مواضيع أخرى عالجها الروائيون العرب فى كتاباتهم ومنها موضوع الأرض والجنس . ويتزايد الاتصالات بين الناقدات الغربيات وبين الكتّاب وكتاباتهم فى الأقطار العربية ، فقد أخذ يتم التركيز أيضاً على دراسة موضوع الرجل والمرأة فى القصص العربية ، بحيث أصبح هذا الموضوع من المواضيع البارزة فى تلك الدراسات .

إلى جانب ذلك أخذت تظهر أنماط أخرى من الدراسات النقدية فى العقود الأخيرة مما يوحى بأن شكوى صنع الله إبراهيم التى أطلقها منذ مايزيد على عقد من الزمن قد لاتكون قائمة بعد . ويمكننا الإشارة أولاً إلى الدور الهام الذى أخذت تلعبه العديد من المجلات الأدبية والتى تخصص أعدادا خاصة لمواضيع نظرية متزامنة تتعلق بنقد الرواية ، نذكر منها هنا بالذات مجلتى الآداب والناقد ومجلة فصول . وفي هذه الدوريات وفى العدد المتزايد من الكتب التى أخذت تظهر فى مختلف الأقطار العربية نجد جيلاً جديداً من النقاد ينتجون سلسلة متميزة من الدراسات حول المضامين الداخلية للرواية . وفيما يتعلق بدراسة فن السرد القصصى ظهرت فى السنوات الأخيرة دراسات ممتازة بقلم كل من يمنى العيد وسامية محرز وسعيد يقطين وكذلك دراسة مطولة بقلم أنجيل سمعان . أما حسان بحراوى وسيزا قاسم دراز فهما

(١٥٤) أوردت عناوين بعض هذه الدراسات في مسرد الكتب في نهاية هذا الكتاب في النص الإنجليزي .

يركزان على الشكل والهيكل ، فى حين صدرت دراسة ممتازة حول الأدب الساخر لسيزا قاسم وسامية محرز[١٥٥] . وختاماً لهذا الاستعراض شديد الإيجاز حول موضوع يزداد اتساعا باستمرار يمكننا الإشارة إلى دراستين صدرتا حول تطور النقد القصصى ذاته بقلم نبيلة إبراهيم سالم وطه وادى .

هنالك ظاهرة سادت فى العقود الأخيرة ، وهى تزايد الصلات بين رجال الأدب والنقاد فى الأقطار العربية مع أقرانهم في الغرب . وتوفر أعمال الترجمة وسيلة مستمرة للاتصالات الخلاقة ، ومنها مشروع ترجمة الأعمال العربية Procgect For The Translation of Arabic (PROTA) والذى تديره سلمى الخضراء الجيوشى في مدينة بوسطن الأميركية ، وهو مشروع قام بدور بارز فى هذا المجال بشكل خاص . كما بدأت نشاطات تبادل واتصال بين رجال الأدب من خلال ، وتحت رعاية مؤتمرات تعقد فى أماكن متفرقة فى الأقطار العربية والغربية ، ونقلت إلى العربية دراسات قليلة مكتوبة بالغرب حول فن القصة العربية (ومنها الطبعة الأولى لهذا الكتاب) . وقائمة الأعمال الصادرة بلغات غربية عديدة ، وتباين المناهج التى تنتهجها هذه الأعمال ، إنما هى دليل على تلك التطورات فى دراسات الأدب العربى فى الغرب . كما تدل بصورة خاصة على الجهود المبذولة باستمرار لإدخال الرواية العربية ضمن نطاق دراسات الأدب المقارن التى تصدر فى الغرب وتتركز فى أوروبا خاصة .

النص

اللغة العربية هى بالطبع الوسيلة الرئيسية للتواصل بين الكتاب وبين قراء الرواية العربية وقبل أن نشرع فى مناقشة وضع النص الروائى فى مختلف مجتمعات العالم العربى . لابد لى من الإشارة بإيجاز إلى سمتين لغويتين لهما تأثير كبير على أنماط استقبال الأعمال الأدبية .

(١٥٥) يمكن الرجوع إلي مسرد الكتب الممتاز حول الدراسات الأخيرة الخاصة بفن القصة العربية في كتاب «الرواية العربية منذ عام ١٩٥٠» ، ص ٢٣٧ - ٢٥٤ .

تتعلق النقطة الأولى بوضع اللغة العربية فى أقطار المغرب العربى . وتجدر الإشارة هنا إلى أنه فى الوقت الذي ركز فيه البريطانيون على القضايا ذات الأهمية الاستراتيجية والاقتصادية فى البلدان التى استعمروها ، فإن الفرنسيين نجحوا إلى حد كبير فى فرنسة نظام التعليم فى بلدان شمال أفريقيا التى خضعت لسلطتهم الاستعمارية . ومنذ الاستقلال تجرى محاولات «لتعريب» المجتمع وأجهزته الثقافية فى تلك البلدان ، وبدرجات متفاوتة من والتركيز والنجاح . وقد كان التعبير عن المشاعر إزاء هذه القضية يتخذ منحى لاذعاً فى بعض الأحيان كما يدل هذا المقطع الوارد فى مقالة نشرتها مجلة الآداب : «يجب على الشعب الجزائرى أن يعتبر العرب غزاة لشمال أفريقيا ، وأن يتعامل مع الحضارة العربية كما يتعامل مع حضارة أى عدو آخر .. وبحكم «تواجد» الجزائر في منطقة البحر الأبيض المتوسط ، فإن تعاملها مع دول هذه المنطقة (فرنسا - إيطاليا - أسبانيا) أولى من التعامل مع عرب شبه الجزيرة العربية المتخلفين عن ركب الحضارة والتقدم التكنولوجى[١٥٦] .

على الرغم من أن هذا الرأى شديد التطرف دون شك إلاّ أن من شأنه أن يبين تلك الشبكة المعقدة من المواقف الثقافية والمشكلات التى تواجه الكتاب فى أقطار المغرب العربى لدى تعاملهم مع اللغة فى كتاباتهم . ومع أن عدد الكتاب الذين يكتبون القصة بالفرنسية مازال كبيراً ، إلا أن عدد الروايات المكتوبة بالعربية فى تزايد مستمر . ويعتبر قرار الروائى العربى - الفرنسى البارز رشيد بوجدره (الذى أشرنا إليه من قبل) للتحول إلى العربية فى كتاباته الروائية بعد أن كان يكتب بالفرنسية ، يعتبر قراره هذا ذا أهمية كبيرة . ويبرز جيل من الروائيين المغاربة الشباب ليحتلوا المسرح ويحلوا محل من سبقوهم من الكتاب الذين تميل أعمالهم إلى المحافظة من ناحية الموضوعات والأسلوب إذا ما قيست بالأعمال الروائية العربية بشكل عام[١٥٧] .

(١٥٦) مقالة «التعريب في الجزائر» لعبد العلي الرازقي . مجلة الآداب (عدد حزيران/يونيو ١٩٨٠) ص ٧٣ .

(١٥٧) راجــع مقالة محمــود عـز الدين التازي فــي مجلة الآداب (عدد شباط/فبراير - آذار/مـارس ١٩٨٠) ص ٧٨ .

يزيد مشكلة اللغة المستخدمة فى بلدان المغرب العربى تعقيدا عامل إضافى هو موضوع البربر . غير أنه ، إلى جانب تواجد الفرنسية وطبيعة تأثيرها المستمر ومسار تمثلها الثقافى مما يعتبر قضية مثيرة يتناولها الكثيرون بالبحث باستمرار ، فإن كتاب القصة فى بلدان المغرب يواجهون المشكلة المعقدة ذاتها التى يواجهها الكتاب فى مختلف البلدان العربية ، ألا وهى الموقف من اللهجات المتنوعة السائدة فى كل منطقة من المناطق العربية . ففى غمرة ذات الوضع الغنى والمعقد الذى يحيط بالكتابة الروائية العربية نجد من يحاول حصر الموضوع فى قضية ذات أهمية ضئيلة ، ألا وهى الخلاف حول استعمال اللغة العربية الفصحى أم اللهجة العامية ، فى حين أن الناس في كل منطقة من المناطق يستخدمون - كما يستخدم الروائيون الذين يعكسون أنماط لغتهم - طبقات وأنساقاً من اللغة شديدة التنوع والاتساع تحكمها معايير اجتماعية لغوية ؛ أخذ أخصائيو اللغة يدرسونها لتوّهم . لقد انصب الجدل بشكل خاص حول أفضل الأساليب للتعبير عن «الأصالة» فى الحوار ، باعتباره السمة الدرامية فى الكتابة القصصية . احتدم هذا الجدل بشكل خاص فى المراحل المختلفة لتطور الفن القصصى العربى ، واختار العديد من الروائيين المصريين الكتابة بلهجة مدينة القاهرة بالذات ، أو لهجات مناطق أخرى فى مصر (مثل رواية الجبل لفتحى غانم مثلاً) مستندين ولاشك على الاعتقاد بأن هذه اللهجات العامية أصبحت مفهومة فى طول العالم العربى وعرضه بفضل استخدامها فى الأفلام والتلفزيون . وتعود جذور هذا الاتجاه إلى رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل التى كتبت في عام ١٩١١ . غير أن نجيب محفوظ لايستخدم اللهجة العامية فى حوار رواياته ، وإن كان يستخدم كلمات عامية هنا وهناك أو الترتيب العامى للكلام بوعى منه أو دون وعى وأن رأيه الذى أشرنا إليه من قبل حول استعمال اللهجة العامية رأى محافظ وصريح ؛ إذ يقول : «العامية هى إحدى الآفات التى يعانى منها شعبنا والتى لابد له أن يتخلص منها بحكم تطوره . إننى أعتبر العامية آفة من آفات المجتمع ، تماماً مثل الفقر والجهل والمرض»[١٥٨] .

(١٥٨) ورد هذا المقطع في كتاب فؤاد دوارة «عشرة أدباء يتحدثون» (القاهرة دار الهلال ، ١٩٦٥) ص ٣٩ - ٤٢ .

مثل هذا المنظور الثقافى (والذى سبق لطه حسين أن أكد عليه من قبل وبنفس القوة) إنما هو عامل مهم يأخذه الروائيون بعين الاعتبار فى اتخاذ قراراتهم بشأن اللغة التى يستخدمونها ، علماً بأن هناك عوامل أخرى لها تأثيرها أيضاً . فبعض الكتاب من أقطار عربية أخرى يستخدمون الفصحى كلياً ، باعتبارها أداة التواصل الأساسية فى الأقطار العربية ، على أمل أن يستقطبوا جمهوراً واسعاً من القراء على امتداد الوطن العربى ، ولأنهم يعتبرون القضايا التى تناولونها فى كتاباتهم قضايا ذات قيمة ثقافية . ويحاول فيال تلخيص الوضع كما يلى : «الاتجاه لاستخدام اللغة المحلية «الشعبية» ينتشر على نطاق أوسع فى الأقطار التى يوجد فيها جمهور أدبى واسع ، والتى تؤمن ، خطأً أو صواباً ، بأن لها طابعاً عربياً أكثر أصالة وتجذراً – مصر مثلاً وليس الجزائر»[(١٥٩)] .

وإذا ما افترضنا أن هذا السيناريو إنما يعكس إلي حد معقول الحقائق اللغوية (وإن كنا نود التأكيد بأن الحاجة تستدعى المزيد من البحث حول هذا الموضوع بالذات) ، فإنه يمكننا القول إن الكتاب الذين ينتمون إلى ما يمكن أن نطلق عليه تعبير «بلدان الأطراف» فى العالم العربى مثل الروائى العراقى فؤاد التريكى (المولود عام ١٩٢٧) وهو مؤلف «الرجع البعيد» (١٩٨٠) ، كاتب مغربى مثل البشير الخريفى في كتابة «الدغلة فى الأرجنينة» ، إن مثل هؤلاء الكتاب قد استخدموا لغة مغرقة فى عاميتها فى أعمالهم القصصية ، وبذلك فقد حدوا إلى أقصى درجة من جمهور قرائهم بحيث يقتصر على الجمهور المحلى . وقد لجأت علياء الطيبى (المولودة عام ١٩٦١) إلى حل قد يعتبر ممكناً وإن كان مرهقاً ، إذ تفرط فى استخدام اللهجة التونسية المحلية في حوار روايتها الأولى «زهرة الصبار» (١٩٩١) وتورد بعد ذلك مسرداً بالكلمات التى تستخدمها مع مقابلها باللغة الفصحى (بحيث يحتوى الفصل الرابع من الرواية خمساً وسبعين كلمة من هذا النوع) .

(١٥٩) راجع مقالة شارلز فيال في الموسوعة الإسلامية ، المجلد الثاني تحت عنوان «القصة» .

إذا ماتحولنا الآن إلى القضايا العملية المتعلقة بتوافر النصوص الروائية ، فإننا نصل إلى موضوع نشر الكتب وتوزيعها . وقد ألمحنا من قبل إلى علاقة الموضوع مباشرة بالأوضاع السياسية الداخلية لكل من الأقطار العربية . ولابد من القول إن الرقابة على الكتابة هى من الأمور المتبعة عادة في هذه الأقطار ، علماً بأن بيروت ظلت ولسنوات عدة الملجأ الوحيد للنشر الحر فى المنطقة . وإلى جانب الرقابة المطلقة – التى تشمل المنع الفعلى لنشر النصوص الأدبية أو تحريرها – فإن لدى المؤسسة الثقافية أنساقاً محيِّرة من الأساليب التى يمكنها من خلالها تأخير نشر النصوص الأدبية أو سحبها أو مصادرتها . وفى مثل هذه الحالات تقع الأعباء المالية الناجمة عن ذلك على كاهل الناشر أو الكاتب ، أو كليهما معاً . ومثل هذه الأمور إنما تشكل عوائق واضحة تقف فى وجه الإبداع . وإلى جانب هذه العوائق التى تحول دون سرعة النشر وتوافر الأعمال الإبداعية ، لابد من الإشارة إلى أن التواصل بين دور النشر فى مختلف العواصم العربية إنما يتم بشكل متقطع وغير منتظم . وفى أحسن الأحوال ، تساعد معارض الكتب العالمية (مثل معرض الكتاب الذى يعتبر مناسبة أدبية هائلة الأهمية في القاهرة فى شهر يناير من كل عام) تساعد فى توزيع أعمال مؤلفى قطر ما بين جمهور قراء أوسع يشمل ، ويتجاوز أقطار العالم العربى .

غير أن مثل هذه المناسبات والتوزيع الذى ينجم عنها هى من أولى الأمور التى تهزها التقلبات التى يشهدها المناخ السياسى فى هذه الأقطار وتنعكس عن هذه التقلبات . وعلى الرغم من أن الروائيين المرموقين يتمتعون عامة بتوزيع أفضل لأعمالهم واهتمام أكبر فى الكتابة عنها فى الدوريات الأدبية ، إلا أن مشكلة التباعد الجغرافى والسياسى إنما تؤثر بشكل خاص على الروائيين الجدد الذين لايتمتعون بالشهرة إلا بين القراء المحليين فى بلدانهم . والمشكلة الأسوأ هى أن أعمالهم لاتبقى فى المكتبات إلا لفترة وجيزة من الزمن بعد طباعتها .

وفى الختام لابد من القول إن كمية وتنوّع أعمال الإبداع الروائى التى أشرنا إليها فى هذا الفصل المطول إنما هى دليل على شجاعة الكتّاب العرب فى مواجهة الصعاب

التى أشرنا إليها والتغلب عليها ، وفى مقارعة التحديات والعوائق القائمة فى وجههم والناشئة عن تعقيدات الرواية نفسها كنمط أدبى ، والناجمة كذلك عن إدراك أولئك الذين يعرفون مدى قدرة الرواية علي الدعوة إلى التغيير . ومازالت الروايات والأعمال النقدية التى تتناولها تظهر بأعداد كبيرة ، كما أن تزايد وسائل النشر في منطقة الخليج والمغرب العربى والعراق إنما يعنى زيادة فى الأعمال الإبداعية والكتابات النقدية التى تتناولها بالتحليل . وهذا الاستعراض الذى قمنا به ، وتحليل الاثنتى عشرة رواية التى سنتناولها فيما بعد هى مجرد مقدمة للنتاج الفنى ، الذى يتوجب على دارسى الرواية العربية أن يتناولوه بالتحليل والبحث ، إن كانوا يودون دراستها .



الفصل الرابع

اثنتا عشرة رواية عربية

حاولنا فى الفصل السابق استعراض السبل المختلفة التى توسعت من خلالها وتطورت تقاليد كتابة الرواية العربية خلال الفترة التى تلت الحرب العالمية الثانية ، ضمن مسار استند على التجارب الأبكر فى كتابة هذا النمط الأدبى (وهو ماتناولناه فى الفصل الثانى من هذا الكتاب) وكما أشرنا من قبل ، فإن اتساع رقعة العالم العربى ، والإنتاج الغزير للروائيين على امتداده يجعل حتى من هذا الاستعراض المطول لتطور الرواية العربية استعراضاً قاصراً بحيث كان لابد من تجاهل الكثير من الأعمال القصصية المرموقة . كما كان لابدله من أن ينهج نهج مسح يقوم على الوصف واستعراض المواضيع التى تناولتها الرواية عامة . إلا أننا رأينا أنه ، حتى ضمن حدود هذه الدراسة التى تعتبر بمثابة مجرد مقدمة لموضوع أوسع ، رأينا أنه لابدلنا من أن نتناول بتحليل أكثر تفصيلاً بعض النماذج المحددة من الرواية العربية ، بحيث يمكننا بهذه الطريقة أن نرى السمات والملامح العامة التى ناقشناها فى الفصول السابقة من خلال منظور أكثر توضيحاً وتركيزاً على أعمال محددة لكتّاب معينين .

لذا فقد اخترت اثنتى عشرة رواية كى أتناولها بالتحليل المفصل ، وهى روايات تجمع بينها سمات عامة ، وإن كانت تتميز عن بعضها البعض أيضاً باختلافات عامة . وعلى أساس هذه المجموعة من الأعمال يمكن لنا أن نشير إلى نقطة تشابه أولية ، ألا وهى أن الرواية العربية ، شأنها شأن الأساليب القصصية الأخرى ، إنما هى نمط أدبى وصفه لنا ليونيل تريلنغ بأنه «يكشف لنا ، بأكثر السبل مباشرة ، تعقيدات

وصعوبات الحياة فى مجتمع ما ، والعناصر المثيرة فيه . كما أنه يمثل أفضل وسيلة تكشف لنا مناحى التنوع والتناقض فينا كبشر»(١) والروايات التى سنحللها فيما بعد نشرت جميعها خلال العقود الثلاثة الأخيرة ، وهى فترة شهدت تحولات هائلة وسريعة فى العالم العربى رافقها الكثير من الجيشان السياسى والاجتماعى . فعواقب حرب حزيران/يونيو ١٩٦٧ أثارت قدراً كبيراً من التفكير والجدل حول الأسس التى يقوم عليها المجتمع العربى وقيمه بحيث أخذ المثقفون يعيدون النظر فى إرثهم الثقافى . وإذا أخذنا هذه الأمور بعين الاعتبار ، فقد لانستغرب أن تشغل هؤلاء الروائيين ، شأن أقرانهم ممن يكتبون بالأساليب الأدبية الأخرى ، الهموم التى تشغل المثقفين فى المجتمع ، خصوصاً وهم يشعرون بالعزلة الحادة وسط كل ذلك التوتر الفردى والجماعى الذى يسود المجتمع العربى الحديث . ومثل هذه الاعتبارات كانت كثيرا ما تحث الروائيين العرب على تقصى ما فى الثقافات الأخرى من قيم ، عبر قراءة التراث القصصى والثقافى لتلك الثقافات . وهذا الأمر ، إلى جانب قراءاتهم للأنماط الأدبية الكلاسيكية العربية ، أنتج تقاليد قصصية عربية ينغمس فيها القارىء فى أساليب أدبية غنية وربما معقدة ومختلطة .

أمّا الاختلافات بين الأعمال التي سنحللها فهى تعكس تعقيد وتنوع الرواية كنمط أدبى فى حد ذاته . والأسلوب هو أحد مناحى الاختلاف هذه ، وإن كنا سنكتفى بوصف الأساليب (فى النص الإنكليزى) ، إذ إن الترجمة إلى الإنكليزية (أو لأى لغة أخرى) لاتعكس ، إلا فى النذر اليسير ، السمات الخاصة لأسلوب النص الأصلى . والسمة الأخرى لهذه الأعمال هى التنوع فى سبل معالجة الكتّاب للزمن ووضعهم لرواة قصصهم ضمن إطار هذا الزمن . ويشمل هذا فى كثير من الأحيان استخدام السرد فى الزمن الحاضر مع استخدام ما يوفره من حوار داخلى مع النفس واستخدام أسلوب تيار الوعى والاتجاع الفني Flashback بهدف ملء التفاصيل الخاصة بالزمن بالماضى . كما أن من نواحى الاختلاف أماكن الحدث ، والتنوع في هذه الروايات

(١) ليونيل تريلينغ ، «الخيال الحر» .

واسع باتساع رقعة العالم العربى نفسه ؛ إذ إن مسرح الأحداث الذى يتحرك فيه الأبطال قد يكون سفينة فى البحر ، أو الصحراء بحرّها اللاهب ، أو جامعات بريطانيا بجوها الماطر البارد ، وينتقل من القرية بمواقعها التقليدية الراسخة إلى مناطق تجمعات سكانية مكتظة إلى درجة مريعة .

وأود هنا أن أؤكد أننى لم أهدف من تحليل هذه الروايات بالذات أن أقدم قائمة بروايات عربية عظيمة ، وأرجو أن يكون الفصل السابق قد قدّم مايكفى من الأدلّة على مدى التنوع والغنى فى تقاليد الرواية العربية ؛ بحيث يدرك القارىء أن أى محاولة منى من هذا النوع إنما هى مجرد ضرب من الحماقة فحسب . وهذا التحليل للروايات الاثنتى عشرة إنما يستهدف إيضاح الاتجاهات التى تميز الرواية العربية المعاصرة عامة . ويقدّم كل قسم من أقسام هذا الفصل اختياراً واحداً من عدة قراءات ممكنة تمّ اختيارها من منظور معيّن لإيضاح وجهة نظر قارىء واحد ، هو كاتب هذه الدراسة حول أسلوب ذلك العمل والهدف من كتابته . ولابدّ أن نقاداً آخرين سيختارون قائمة مختلفة وأساليب أخرى لتحليلها ، بل إن بعض الأعمال التى تناولتها ، سبق لغيرى من النقاد أن تولّى تحليلها بأسلوب مختلف ، وأملى أن يكون هذا دليلاً آخر على مدى غنى التقاليد الروائية العربية ، كما أنه يوضح الأساليب المختلفة الى يتبعها النقاد فى كتاباتهم .

لقد خصصنا فى الفصل السابق قسماً خاصاً لأدب نجيب محفوظ حامل جائزة نوبل للآداب لعام ١٩٨٨ . ونظراً للدور الأساسى الذى لعبه محفوظ فى الوصول بالرواية العربية إلى مستويات فنية أعلى فقد يكون من الملائم لنا أن تكون إحدى رواياته هى أول عمل نتناوله بالتحليل .

ثرثرة فوق النيل - نجيب محفوظ

يعمد النقاد الذين يدرسون مجموعة الروايات التى نشرها نجيب محفوظ فى الستينيات من هذا القرن عامة لاعتبار أولى هذه المجموعة ، وهى «اللص والكلاب»

(١٩٦١ ، ترجمت إلى الإنجليزية عام ١٩٨٤) على أنها أفضلهم . ولاشك أن هذه الرواية التى تتقصى الاضطهاد والخيانة تقدم لنا مزيجاً مقنعاً كل الإقناع من الرمزية والواقعية في محاولتها طرح تعليقات نفاذة حول القيم الاشتراكية .

وحقيقةً أن هذه الرواية تنتهى بنغمة سلبية ، بينما تنتهى رواية نجيب محفوظ التالية «السّمان والخريف» (١٩٦٢ ، ترجمت إلى الإنكليزية عام ١٩٨٥) نهاية متفائلة إنما يوحى بأن السلطات الرسمية عبّرت عن امتعاضها لوجهات النظر التى أبداها محفوظ فى روايته الأولى ، أى «اللص والكلاب» . غير أننى أعتبر روايته «ثرثرة فوق النيل»[١] عملاً لايقل تميزاً ، بل أعتقد شخصياً أنها أعمق أثراً فى الواقع ، خصوصاً إذا أخذنا المهمة الصعبة التى أخذها محفوظ على عاتقه فى هذه الرواية بعين الاعتبار . فالبعد المكانى أولاً محدود جداً دون ريب ، إذ تجرى أحداثها علي متن عوامة على نهر النيل فى القاهرة . وضمن هذه البيئة لابدّ للحدث أن يأتى محدوداً أيضاً . وإحدى السمات الرئيسية للرواية هو خلوها الكلىّ من الحركة أو تغير مشاهد الحدث[٢] . فهى تبدأ بوصف ساخر لمكتب البطل الرئيسى للرواية أنيس زكى ، الذى يعمل موظفاً فى إحدى الوزارات ، وقد أنهى لتوه تقريراً قدّمه لرئيسه ويستدعبه هذا إلى مكتبه طالباً منه تفسيراً يوضح حقيقة أن الصفحات الأخيرة من التقرير كانت أوراقاً بيضاء من غير سوء ويتضح أن قلم أنيس زكى جفّ أثناء كتابته التقرير دون أن يلحظ ذلك(٣) . وفيما عدا هذه المقدمة التى نتعرف من خلالها على أحد الأوضاع الحياتية لأنيس زكى ، فإن المناسبة الأخرى التى ينتقل فيها المشهد من العوامة هى حين يتكوّم أبطال الرواية فى سيارة ليذهبوا فى نزهة على طريق الهرم فى طريقهم إلي منطقة «سقارة» ؛ حيث يصدمون فلاحاً ويقتلونه على الطريق دون أن يتوقفوا ؛ ليواجهوا نتائج فعلتهم .

(١) ترجمت هذه الرواية مؤخراً إلى الإنجليزية حيث قام بترجمتها فرانسيس لياردت Frances Liardet (نيويورك : دبيل - دي ، ١٩٩٣) .

(٢) يركز شوكت طوراوة علي قضية الحركة في دراسته للرواية تحت عنوان : «الحركة في ثرثرة فوق النيل» مجلة الأدب العرب ٢٢ . العدد ١ (آذار / مارس ١٩٩١) ص ٥٣ - ٦٥ .

لايقتصر الهدف من هذه البداية على تصوير جو الحياة الوظيفية الممل ، بل إن هدفها الأول والأصعب هو تصوير أنيس زكى فى حالة خدر وغيبوبة شبه دائمة نتيجة لتعاطيه المخدرات ، ولأنه فى حالة صمت واستبطان واستغراق فى عالمه الداخلى بحيث لايساهم إلاّ فيما ندر فى الثرثرة الدائرة حوله . وتقتصر ردود فعله على تعليقات رئيسه وكذلك تعليقات رفاق سهراته فى العوامة على نوبات حوار داخلى يستعيد خلالها حوادث من تاريخه الماضى تصور أحزانه وخيبات أمله . وتصوير محفوظ لحياة أنيس زكى ، كما تقول إحدى شخصيات الرواية «مسؤول عن العوامة»[٤] . وأهمية هذه العبارة تكمن في أنها تحمل معنى أكثر من مدلولها الظاهرى ضمن الجو الذى يخلقه نجيب محفوظ فى روايته ، وتأتى التفصيلات والمزيد من الوصف فى مراحل مختلفة من الرواية على لسان عدد من شخصياتها ، علماً بأن استخدام محفوظ لسلسلة من الرواة يأتى محدوداً فى هذه الرواية ، فى حين استخدمهم بصورة أوضح فى روايته التالية «ميرامار»[٥] ثم فى الروايات الأخرى التى يطلق عليها الناقد ضياء الشرقاوى وصف «الروايات الصوتية»[٦] . أما فى هذه الرواية فإن نجيب محفوظ يستهدف استخدام وجهات نظر سردية مختلفة لدعم ، أو تحدى الانطباعات التى تتولد لدى القارىء من خلال أفكار أنيس زكى المشتتة كما تأتينا عبر تيار وعيه الداخلى .

هذه ، إذن ، ليست رواية حدث ، بل إنها تركز فى الواقع على المجموعة التى تأتى إلى العوامة لتشارك فى الثرثرة فوق النيل . ويمكن اعتبار العوامة بالطبع وسيلة للانعزال عن عالم المدينة وعن المجتمع ومشكلاته ، وسبيلاً للابتعاد عن الغربة التى تفرضها طبيعة الحياة الحديثة فى حد ذاتها . فهى ترسو إلى جانب البر والذى يمثل فى هذه الحالة مكاناً وحشياً قاسياً . غير أن رمز الماء الذى يمثله النهر الذى تطفو

(٣) «ثرثرة فوق النيل» (القاهرة . مكتبة مصر ، ١٩٦٦) ص ٧ - ٨ .

(٤) «ثرثة فوق النيل» . ص ٣٤ .

(٥) «ميرامار» . نجيب محفوظ (القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٦٧) .

(٦) ضياء الشرقاوي «المعمار الفني» ص ٧ ٥٧ .

فوقه العوامة إنما يعطى شعوراً مهدهداً بالانفصال عن السمات غير المستساغة فى الحياة التى يتوجب علي أنيس زكى مواجهتها يومياً فى وظيفته . فهو يهرب من هذا الجو إلى العوامة تدفعه أنسام الماء الرطبة وتجذبه حلقة الأصحاب الذين يشاركونه متعة تعاطى العقاقير والجنس . والرمزية التي يتضمنها هذا الهرب من أرض الواقع تتأكد أكثر فأكثر بوجود عم عبده ، وهو شخص ضخم الجثة يؤدى مختلف المهام على العوامة ، إذ بالإضافة لقيامه بتأمين مختلف مستلزمات سهرات المساء ، بما فى ذلك تدبير الفتيات لأنيس زكى وأفراد المجموعة حين يُطلب منه ذلك ، فهو يؤدى مهمة الإمام لمجموعة من المسلمين فى المنطقة . ولاينطق عم عبده بالكثير على مدى الرواية ، وتقتصر إجاباته فى معظم الأحيان على تعبير موجز هو «أ» . وإذا أخذنا هذا الأمر بعين الاعتبار يكتسب تعليقه الصريح فى مطلع الرواية أهمية خاصة ؛ حيث يقول : «أنا العوامة لأنى أنا الحبال والفوانيس ، وإذا سهوت عما يجب لحظة غرقت وجرفها التيار» . (ص١٥) . عم عبده إذن هو حارس العوامة ، كما يتولى توفير جميع الحاجات ووسائل الراحة لمجموعة الأشخاص الذين يأتون ليشاركوا فى جو العزلة البعيدة عن الواقع ، والذى خلقه أنيس زكى لنفسه .

يعمل أفراد المجموعة التى ترتاد العوامة فى مهن متعددة ، إذ تضم مصطفى راشد المحامى ، وخالد عزوز الذى يكتب القصة القصيرة ، وليلى زيدان خريجة الجامعة الأميركية بالقاهرة التى ترفع لواء قضية المرأة ، وأحمد نصر ، وهو موظف وكاتب حسابات ومتعلق بزوجته ، ويصفونه باختصار بأنه «فى الجملة شخص عادى» (ص١١٠) ، وعلى السيد ، وهو ناقد فنى ورفيق سنية كامل «التى تعود في أوقات الكدر العائلى إلى أصدقائها القدامى . سيدة مجرية عرفت الأنوثة عذراء وزوجاً وأماً ، فهى تعد كنزاً من الخبرة للفتيات الصغيرات فى عوامتنا» (ص٣٤) . معظم هذه التعليقات يتلقاها القارىء من رجب القاضى ، وهو نجم سينمائى مرموق يحضر صديقة جديدة وهى سناء الرشيدى ويعرِّفها علي أفراد المجموعة واحداً واحداً فى بداية الفصل الرابع . تعترى الفتاة الدهشة للطريقة السمجة التى ينغمس فيها أفراد المجموعة فى

تصرفاتهم اللامشروعة ، وهذا يعطى الفرصة لشخصيات الرواية ، ولمؤلفها ولاشك ، لتقديم واحدة من سلسلة التعليقات السياسية المتناثرة فى أجزاء الرواية على الشكل التالى :

«تساءلت : ألا تخافون البوليس؟»

قال على السيد : لأننا نخاف البوليس والجيش والإنكليز والأمريكان والظاهر والباطن فقد انتهى بنا الأمر إلى أن لانخاف شيئا .

- ولكن الباب مفتوح !

- فى الخارج عم عبده وهو كفيل برد أى اعتداء .

وقال لها رجب باسماً :

- لاتخافى يانور العين ، فالدولة منهمكة فى البناء ولديها ما يشغلها عن إزعاجنا .

وقدم لها مصطفى راشد الجوزة قائلاً : «جربى هذا النوع من الشجاعة» (ص٣٦-٣٧)

سخرية المجموعة ، واعتمادها على عم عبده ورغبتها فى الهرب من الواقع وإقناع الآخرين بانتهاج نفس السبيل ، كل هذه الأمور تبدو واضحة فى هذا المقطع الصغير .

ضمن هذا الوضع تأتى شخصية جديدة وهى سمارة بهجت التى نسمع بها لأول مرة فى بداية الفصل الخامس حين يعلن على السيد أن زميلته الصحفية تود زيارتهم ، مدفوعة بحب الاستطلاع الذى أثاره لديها حديثه معها عن المجموعة ، وكذلك المقالات التى نشرها أفراد من المجموعة فى مختلف وسائل الإعلام (ص٤٦) . وعن طريق سمارة بهجت هذه نتعرف على مستوى آخر نتعمق من خلاله فى داخل شخصيات العوامة ، وذلك حين يقرأ أنيس زكى فى دفتر مذكراتها فى الفصل العاشر الخطوط العريضة لمسرحية كتبتها واستقت شخصياتها جميعاً من المجموعة التى ترتاد العوامة (ص١٠٧) . وقد أوردت فى المذكرات صوراً وصفية أدبية تحدد السمات البارزة لكل

شخصية من «الشخصيات» فى مسرحيتها مما يعكس وجهة نظرها فيما يتعلق بالشخص المعنى . وكانت قد حدثتهم فى الواقع من قبل عن اهتمامها بالمسرح ؛ حيث قالت : «المسرح تركيز ، وكل كلمة فيه يجب أن يكون لها معنى» (ص٦١) . وهى تتجاهل تعليق مصطفى راشد السريع على قولها هذا ؛ إذ يقول ما معناه ؛ إن المسرح مناقض تماماً لما يحصل على ظهر العوامة . وتسأل المسطول أنيس زكى لم لايتفوه بأى تعليق ، وهذا يدفع بأنيس زكى فى تهويمة أخرى فى أعماق التاريخ وفى تيار وعيه الداخلى ، وكالعادة لايجيب على تساؤلها . حينما تبدأ سمارة بحضور سهرات المجموعة بانتظام يتسرب القلق إلى نفوس أفرادها نظراً لأنها جدّية أكثر مما يجب ، فهى بذلك تمثّل خطراً يهدد هروبهم . ويتساءل مصطفى راشد : «هل يمكن أن يدور بخلدها أن تدعونا يوماً إلى الجدية» (ص٨٠) . يجيب خالد عزوز على هذا التساؤل بالقول إن لدى رجب القاضى خططه فيما يتعلق بسمارة . وبعد ذلك لم تعد سناء تأتى بصحبة رجب ، وكأنما لتؤكد هذا الاحتمال .

بعد أن يقرأ أنيس زكى مذكرات سمارة التى تتضمن انطباعاتها المبنية على أحاديثها مع أفراد المجموعة دون أن يدركوا ذلك ، يأتينا فصل ممتع يجادلهم فيه أنيس زكى حول أولوياتهم فى الحياة ، مقتطفاً ملاحظات متفرقة من مذكرات سمارة . وعلى الرغم من أنه لايكشف مصدر تعليقاته للمجموعة التي تستغرب بعض الشىء ثرثرته غير المعهودة ، غير أن سمارة نفسهاتحس بالارتباك وتنجح فى النهاية فى استرجاع مذكراتها بعد أن رفضت محاولاته الخضوع لرغباته بإقامة علاقة معه (ص١٣٣) . وقيام أنيس زكى بدور الناطق بآراء سمارة حول تلك المجموعة تلك الليلة قد يعتبر نذيراً أو بمثابة حس مسبق بما سيأتى . وحين تصدم السيارة المليئة بأفراد المجموعة الفلاّح وتقتله فى شارع الهرم تصرّ سمارة على ضرورة توقفهم ، مما يتوافق مع دورها فى المجموعة ويؤكد مخاوفهم منها . أمّا أنيس زكى فلم يستطع النوم تلك الليلة إلاّ على طاولة مكتبه فى اليوم التالى ، ولذا يتم احتجازه إثر هجومه على المدير العام الذى يؤنبه على سلوكه هذا (ص١٧٣) . وحين يلتئم شمل المجموعة ليلاً يتوتر

الجو ؛ إذ تصر سمارة على ضرورة إبلاغ الشرطة ، بينما يخشى الباقون افتضاح أمرهم . وعبثاً يحاولون قناع سمارة بأن سمعتها ستتلطخ بهذا الاعتراف . أمّا تعليقات أنيس زكى فتثير حنقاً متزايداً لدى رجب القاضى سائق السيارة ، والحبيب المنتظر لسمارة ، ويتطور الأمر إلى اشتباك رهيب بينهما فيبرز عم عبده ليبعده ثانية أحمد نصر (ص١٨٦) غير أن المجموعة لم تتهيأ بعد لتقبل نتائج هذه المشاجرة ، إذ بعد أن يستعيد أنيس زكى وعيه يبادر زملاءه بالقول على الفور إن القتل ليس شيئاً هيناً ، موضحاً بأن ما يشير إليه هو موت الفلاح الذى صدموه فى الشارع أثناء نزهتهم (ص١٨٧) . ويبلغهم بصورة لا لبس فيها أنه يدرك مايقول ، وأنه سيذهب إلى الشرطة . ويحاول رجب الهجوم عليه مرة ثانية ، غير أن المجموعة تبعده ، ويظهر عم عبده ثانية حاملاً فنجاناً من القهوة ، مشيراً إلى أن هذا «سيريحه» وحينذاك يبقى أنيس زكى مع سمارة وحدهما ، ولايتسع الوقت لأكثر من حديث قصير حول جوانب وضعيتهم ، ثم ما تلبث القهوة المخدّرة أن تفعل فعلها لتحمل أنيس زكى فى موجة أخرى من تهويمات أحلام اليقظة فيما يخص مأساة نشوء الإنسان «من جنة القرود فوق الأشجار إلى الغابة» (ص١٩٩) .

من هذا الوصف الموجز المعقد بعض الشىء يتضح لنا ، فيما آمل ، أن هذه الرواية من أغنى روايات محفوظ من زاوية استخدامه للرمزية . ولقد أشرنا إلى هذه الحقيقة مرات عديدة ، إلاّ أن معين الرمزية لم ينضب بعد فى الرواية ، فلابد من الإشارة مثلاً إلى أن أفراد مجموعة العوامة ينتمون للطبقة المثقفة التى تدور بشكل خاص فى أجواء الثقافة العليا[٧].

تجدر بنا الإشارة هنا إلى أن نجيب محفوظ أخذ على عاتقه معالجة القضايا التى تثيرها مشكلات ، *وطراز حياة ، وتطلعات هذا القطاع من الناس خلال* مرحلة مبكرة من الستينيات . إذ إن هذه السنوات ربما كانت قد شهدت أشد القيود السياسية

(٧) يمكن مقارنة هذه الرواية برواية جبرا إبراهيم جبرا «السفينة» ، والتي سنحللها فيما بعد ، حيث تجري أحداثها علي متن سفينة أيضاً تناقش خلالها مجموعة من المثقفين المشاكل التي تواجههم .

المستبدة المفروضة على العاملين فى المجالات الفنية خلال فترة حكم الثورة برمتها كما يوضح الكثيرون ممن كتبوا عن تلك الحقبة وكما سجلها محفوظ نفسه فى روايتى« المرايا» (١٩٧٢) و«الكرنك»(١٩٧٤)(٨) .

وإذا ماعدنا إلى الصعيد الأدبى المحض يمكننا القول إن الشخصيات التى تشارك أنيس زكى سهراته إنما تهرب إلى عالم تنسى فيه واقعها وتتجاهله . ولاشك أن الظروف الاجتماعية السياسية التى أشرنا إليها أعلاه إنما تلعب دوراً فى هذه الرغبة بالهرب . غير أن لكل من هذه الشخصيات أسبابها الخاصة للهروب ، وبعض هذه الأسباب عميقة الجذور فى الماضى ، والبعض الآخر يعود لأسباب لها علاقة بتلك الفترة الزمنية بالذات . ففى حالة أنيس زكى مثلاً ، تشمل هذه الأسباب فشله المتكرر فى استكمال دراسته الجامعية على الرغم من تقلبه بين عدد من الكليات ، وفقدانه لزوجته وابنته ، ضجره المستمر ، وخيبات أمله الدائمة فى محيط عمله . وربما كانت أكثر شخصية لفتاً للأنظار هي شخصية أحمد نصر ، فهو موظف حكومى ناجح وزوج وفىّ لحياته الزوجية ، ومع ذلك فهو يشعر بالحاجة للجوء إلى هذه المجموعة . وفى رأى سمارة بهجت ، فإن الأمان والاستقرار اللذين يحسّ بهما فى عمله وفى حياته العائلية ربما خلقا لديه شعوراً داخلياً عميقاً بعدم الجدوى نظراً لأن الحياة تمضى على وتيرة واحدة دونما تغيير (ص١١٠) . تتحدى سمارة بهجت أولاً كل سبل الهرب التى ينتهجها أفراد المجموعة ، ثم ماتلبث أن تحطمها بتساؤلاتها وقناعاتها . فرجل الحب الكبير ، رجب القاضى ، يفشل فى الفوز بحبها ، أو فى إقناعها بعدم اللجوء إلي الشرطة . وحين تبدو على وشك أن تلين ، ينبرى أنيس زكى الصامت الكئيب أبداً وزعيم الاحتفالات ، ليقول فى النهاية «أريد أن أجرب قول مايجب قوله» (١٩٥) .

كلمة أخيرة لابد من قولها حول اللغة التى يستعملها محفوظ فى هذه الرواية . وأود أن أشير إلى أن قراءاتى لروايات محفوظ لسنوات عدة ولّدت لدىّ انطباعاً بأن

(٨) راجع مقالة روجر آلن «بعض الأعمال الأخيرة لنجيب محفوظ» في مجلة مركز الأبحاث الأميركي في مصر ، عدد ١٤ (١٩٧٧) ص ١٠١ - ١١٠

القاموس اللغوى الذى يستعمله فى أعماله ليس واسع النطاق ، وأنه بتطور تكنيكه الروائى ابتدع لنفسه أسلوباً محكماً يتميز بالإيحاء بحيث كان الأداة المثلى التى استخدمها للتعبير عن تعليقاته الساخرة علي المجتمع الذى يعرفه كل المعرفة . وأسلوبه هذا قد يختلف كل الاختلاف عن الاسلوب الذى يستخدمه روائيون آخرون مثل جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف اللذين يتميز أسلوبهما بسماته الشاعرية ، وهو ما سنناقشه فيما بعد . وأسلوب محفوظ إنما يعكس مهارات كاتب محترف حريص ، قضى جزءاً كبيراً من حياته فى الوظيفة الحكومية ، كاتب يكتب علي نحو منتظم ، بل ويمكن القول علي نحو روتينى . وأود هنا أن أقارنه بكاتب مصرى آخر هو يوسف إدريس الذى يبدو أسلوبه أكثر عفوية واندفاعاً بحيث يصل أحياناً إلي حدود مخالفه لقواعد وأصول اللغة[٩] . وأود التأكيد هنا أن ملاحظاتى هذه يقصد بها إبراز الاختلافات فى الأسلوب وليس توجيه نقد للكاتب الذى يجسد فى كتاباته إنجازات الرواية العربية فى فترة نضجها الأصيل . وما أردت قوله فيما يتعلق «بثرثرة فوق النيل» هو أن نجيب محفوظ استعمل قاموسه اللغوى ببراعة فنية ليدمج معاً ، فى جو ملىء بالألغاز ، عناصر عديدة صريحة ومقنّعة ، واعية ولا واعية ، حاضرة وماضية ؛ بحيث يقدم لنا ، فى وحدة واحدة ، معيناً عنباً من الرموز التى تستهدف تصوير دور ومصير الطبقة المصرية المثقفة فى الستينيات من هذا القرن .

ماتبقى لكم - غسان كنفانى

لم يستطع روائى عربى حديث تسليط الأضواء على مأساة الشعب الفلسطينى فى ميدان القصة بتأثير أقوى مما فعل غسان كنفانى . وقد لايثير هذا الاستغراب إذا أخذنا بعين الاعتبار أنه كرس حياته الواقعية وككاتب قصة لإبراز الظروف الخاصة للفلسطينيين وتقصى المواقف العربية المتشابكة إزاءهم . وخلال سنىّ حياته القصيرة التى لم تتجاوز ستة وثلاثين عاماً نجح فى أن يبنى حياته بنجاح متزايد ككاتب تجريبى ، وكناطق باسم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين .

(٩) ترد آراء مشابهة في مقالة لسليمان فياض في «كتب عربية» ، العدد الأول (كانون الثاني / يناير) ص ٢ ، وكذلك مقالة يوسف سامي يوسف «نجيب محفوظ وجائزة نوبل» عدد الحرية ٢٣(تشرين الأول / أكتوبر ١٩٨٨) ص ٣٨ .

روايته «رجال فى الشمس» (١٩٦٣ ، ترجمت إلى الإنكليزية عام ١٩٧٨) هى أشهر أعماله القصصية دون ريب ، حيث نجحت ، وبوضوح وقوة هائلين ، فى توصيل رسالتها حول عجز الفلسطينيين عن ايجاد مكان أو دور لهم وسط وهج الواقع القاسى ، وفى خضم ذلك الاستغلال الذى يتعرضون له على أيدى العرب فى الأقطار العربية الأخرى . إلاّ أنه ، وعلى الرغم من استخدامه سلوباً مجازياً ممتازاً فى هذه الرواية وبنائه حبكتها بصورة متأنية ، إلاّ أن رمزيتها واضحة وقوية إلى أقصى حد فيما أعتقد . ولذا فقد آثرت أن أختار رواية أخرى تعالج الموضوع نفسه ، أى مأزق الفلسطينيين ، ولكن بطرقة أكثر حذقاً ، وهى «ماتبقى لكم» (١٩٦٦ ، ترجمت إلي الإنكليزية عام ١٩٩٠)[١] . كما أن لهذه الرواية من الناحية التكنيكية سمات تجريبية جديرة بالملاحظة نظراً لأنها تبين حرص الكاتب المستمر على تطوير أسلوبه الفنى كروائى .

وفى توضيح فى مطلع الرواية ، يبين غسان كنفانى أن مسائل التكنيك الفنى هى التى كانت تشغله بشكل خاص لدى كتابته هذه الرواية ؛ إذ يقول :

«الأبطال الخمسة فى هذه الرواية ، حامد ومريم وزكريا والساعة والصحراء لايتحركون فى خطوط متوازية أو متعاكسة ، كما سيبدو للوهلة الأولى ، ولكن فى خطوط متقاطعة تلتحم أحياناً إلى حد أنها تبدو وكأنها تكوّن فى مجموعها خطين فحسب . وهذا الالتحام يشمل أيضاً الزمن والمكان بحيث لايبدو هنالك أى فارق محدّد بين الأمكنة المتباعدة أو الأزمنة المتباينة ، وأحياناً بين الأزمنة والأمكنة فى وقت واحد»[٢] .

(١) الترجمة الإنجليزية لهذه الرواية والصادرة عن مطبعة جامعة تكساس تصفها بأنها «نوفيلا» ، وهذا مثل آخر علي الخلط بين «النوفيلا» و«الرواية القصيرة» .

(٢) ما تقبى لكم لغسان كنفاني ، كما يمكن مراجعة مصادر أخري لدراسات حول الرواية مثل كتاب محمود غنيم «تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة : دراسة «أصولية» (بيروت : دار الجيل ١٩٩٢) ص ٢٥٨ - ٢٨٢ . وكذلك مقالة طلال حرب : «فسحة الاختيار : دراسة بنيوية» : الآداب (عدد تموز/يوليو - آب/أغسطس ١٩٨٠) ص ٢٤ - ٣١ . ومقالة هيلاري كيلباتريك «التقليدية والتجديد في قصص غسان كنفاني» . مجلة الأدب العربي - العدد ٧ (١٩٧٦) ص ٥٣ - ٦٤ ، ومقالة محمد صديق «الإنسان قضية» ص ٢٢ - ٣٨ .

يثير هذا التوضيح عدداً من النقاط الهامة الخاصة بالتكنيك الذى استخدمه كنفانى ، وأكثر هذه النقاط لفتاً للأنظار هو ذلك التجاور المغامر بين عنصرى الزمان والمكان - وهو الصحراء في هذه الحالة - وبين الشخصيات الرئيسية الثلاث فى الرواية باعتبارهم أبطالها . واستخدام هذا التعبير (الأبطال) يعيد إلى الأذهان السلف الذى يعتبر أحد المصادر التى انحدرت منها الرواية ، ألا وهو التقاليد الملحمية القديمة ، كما أشرنا فى الفصل التقديمى لهذا الكتاب . فالزمن يلعب دوراً بالغ الأهمية بالفعل فى أحداث هذه الرواية التى تستغرق أحداثها ثمانى عشرة ساعة تقريباً ، معظمها أثناء الليل ، بينما يتم ملء خلفية الأحداث بالاستخدام الغزير للقطات الارتجاع الفنى (Flashback) ، شأن العديد من الروايات التى سنحللها فى هذا الفصل . غير أن الزمن يبقى بطلاً أكثر بروزا ووضوحاً فى هذه الرواية ، وترمز إلى دوره أداتان تدلان على الوقت وهما : ساعة حائط تقطع دقاتها لحظات أولئك الذين يعيشون فى البيت الفلسطينى ، وهو المركز الرئيسى الذى تسلّط عليه أضواء الحدث ، وساعة يد يحملها حامد ويرمى بها خلال رحلته فى الصحراء ؛ إذ يعتبرها عديمة الجدوى .

من الجدير أن نلاحظ أن الصحراء فى «رجال فى الشمس» لم تمثل فقط حاجزاً لابدّ من اجتيازه ، بل أيضاً مكاناً يتسم بالحر اللافح الذي أدى إلى موت الفلسطينيين الثلاثة داخل صهريج الماء . وفي «ماتبقى لكم» كانت الصحراء حاجزاً أيضاً ، ولكنها هنا حاجز لابد من قطعه في غضون فسحة قصيرة من الزمن لتجنب الدوريات الإسرائيلية ، ولهذا السبب نفسه يجب قطعها ليلاً . ولذا فإن مسألة الحرّ ليست مهمة بالنسة لبطل الرواية (إلاّ لفترة قصيرة فى اليوم التالى) ، وما يشغله بشكل خاص هو البرد والوحشة ضمن الصحراء المظلمة مترامية الأطراف ؛ حيث يتضخم حجم كل نور أو صوت آلاف المرات ، حتى صوت تكتكة ساعة اليد . وكما تبدأ «رجال فى الشمس» بـ «أبى قيس» وهو مستلقٍ على الأرض ليستشعر نبضاتها تحت جسده (الآثار الكاملة - ص ٣٧) ، يلقى حامد فى «ماتبقى لكم» بنفسه على الأرض . و«أحسّ بها تحته ترتعش كعذراء ، فيما أخذ شريط الضوء يمسح ثنيات الرمل بنعومة وصمت ، وعندما

فقط شدّ نفسه إلى التراب وأحسه دافئاً ناعماً .. » (ص١٦٩) . وفى لقطة تجاور معبرة أخرى نجد نبضات الأرض تحت جسد حامد المتمدد عليها ترتبط بالجنين فى رحم شقيقته . وعلى هذا الأساس ، فإن قرارات الأخ والأخت اللذين يشكلان مركز الرواية تندمج معاً ، كما يشير الكاتب فى التوضيح الذى أوردناه من قبل ، وذلك على الرغم من المسافة الفاصلة بينهما زمنياً ومكانياً .

أمّا بالنسبة للشخصيات الفعلية ، فحامد ومريم شقيقان انفصلا عن والدتهما إبان الهجرة التى تمت على عجل عام ١٩٤٨ . والأم تعيش فى الأردن الآن ، بينما يقيم الشقيقان فى مخيم للاجئين فى قطاع غزة ، وقد قامت خالتهما علي تربيتهما . ومن الجدير بالملاحظة أن دقات ساعة الحائط تسجل حادثة موت الخالة ، شأن حوادث كثيرة فى الرواية (ص١٧٤) . وعلى الرغم من أن حامد يصغر أخته مريم بنحو عشرين عاماً ، غير أن خالته تحثه باستمرار ، باعتباره رجل العائلة ، على أن يعمل علي تزويج شقيقته التى بلغت الخامسة والثلاثين من عمرها ومع ذلك استطاعت الحفاظ على عفتها . وكأنما لتؤكد أسوأ مخاوف خالتها ، كانت «الزلّة» الوحيدة التى وقعت فيها (كما أوضحت لشقيقها) باهظة الثمن بالنسبة للعائلة جميعاً (ص١٨٠) . فقد حلمت وأخذت تلّح على والد الطفل بأن يتزوجها وهذا يعتبر حلاً ساراً للمشكلة عادة ، ولكن ليس فى هذه الحالة بالذات . إذ إن والد الطفل ليس إلاّ زكريا ، وهو متزوج ولديه خمسة أطفال (ص١٨٨) . وحتى هذا الأمر لايعتبر مشكلة أساسية ضمن نطاق مصير فلسطين وشعبها وفى لقطة ارتجاعية معبّرة يعيد حامد إلى الأذهان ماحلّ بشاب اسمه سليم اشترك منذ سنوات فى النشاطات السرية ضد القوات الإسرائيلية . وطُلِب من جميع فتيان المعسكر أن يصطفوا وأُمرِ سليم بأن يتقدم ، ولكن أحداً لم يتحرك . ولكن عند أول تهديد من الجنود كان زكريا هو الذي وشى بسليم ، وكان لابد له من أن يتقدم ، ولذا يقتاده الجنود ويطلقون عليه النار تحت أسماع رفاقه (ص٢٠٠) .

وهكذا ، فإن الزوج الذى وجدت مريم نفسها مجبرة على الاقتران به والذى يمّن عليها بالزواج منها هو بالنسبة لحامد وأبناء وطنه ، رمز لكل ماهو كريه مقيت ،

وتجسيد لخيانة القضية الفلسطينية من الداخل . ومما زاد الأمر سوءاً أن زكريا أخذ يتصرف فى بيت زوجته وكأنه بيته مستخدماً هذا البيت كمحطة بين عمله وبين بيته الثانى الذى تقطنه فتحية زوجته وأطفاله الآخرون . كان هذا أكثر مما يستطيع حامد احتماله ، ولذا يقرر التوجه إلى الأردن بحثاً عن أمه على الرغم مما يحفّ بتصرفه هذا من مخاطر .

وهكذا تتهيأ خشبة المسرح لأحداث الرواية نفسها ، إذ تبقى مريم فيما تبقي من بيت العائلة فى غزة ، محاولة حسم الصراع بين كونها قد تزوجت زكريا وتحمل ابنه فى أحشائها ، بينما يحاول أخوها عبور صحراء تملؤها الأخطار والعوائق الطبيعية والبشرية فى ذلك الليل المدلهم . أما حامد فقد خلّف وراءه واقعه الذى لم يعد يستطيع احتماله فى غزة وذهب بحثاً عن أمه ، رمز الأمان وشرف العائلة المفقود .

ضمن هذا الإطار الغنى بالاحتمالات يبرز التكنيك الذى استخدمه غسان كنفانى كما أوضحنا فى المقطع الذى اقتطفناه أعلاه ، وبصورة ناجحة ومؤثرة في رأيى فى تصوير تعقيدات الوضعية القائمة على الرغم من أن الحاجة لتمييز الشخص المتكلم والأزمان المختلفة استدعت استعمال أحجام الحروف المختلفة لدى طباعة الرواية ، كما يعترف الكاتب نفسه ، مما أضاف المزيد من التعقيدات فى مسار الرواية . إذ لايجد النوم سبيلاً إلى عينى مريم طوال الليلة التى يقطع خلالها حامد منطقة الحدود . وهى تشعر بداخلها بالضربات النابضة لمواطىء أقدامه والتى تختلط بصوت دقات ساعة الحائط وحركات الجنين الذى تحمله فى أحشائها . أمّا حامد فهو يتواصل معها عن طريق تكتكة ساعة يده فى البداية ، وبعد أن يرميها تستبدل تكتكات الساعة بنبض الأرض وهو يحسه تحت جسده . وحين يقطع أرق مريم على زكريا حبل نومه يحاول إقناع عروسه الجديدة أن تنسى أمر شقيقها الغرّ المتهور الذى أقدم على هذه المغامرة الطائشة . ولكنها تقول له إن الجنين هو الذى يمنع عنها النوم ، فيعود للحديث ثانية - بموافقة دقات ساعة الحائط أيضا - عن الفضيحة التى سيثيرها مولد الطفل بعد وقت قصير من الزواج ، ويلّح عليها بأن تعمل على إسقاط الجنين (ص٢٢٢-٢٢٣) .

وحينذاك تدرك مريم مدى شؤم قرارها بالزواج من زكريا ، ومدى انتهازيته وجبنه . ويترافق إدراكها هذا مع ضربات قدمى حامد وهو يتقدم عبر الصحراء(ص٢٢٥) .

ويدنوّ الرواية من ذروتها يواجه كل من الشقيق والشقيقة العدو ، الخارجى والداخلى . إذ يفاجىء حامد حارس حدود إسرائيلى ويتغلب عليه . ويتوصل إلى الإدراك تدريجياً بأن عليه أن يقتل أسيره إن كان يريد الوصول إلى الأردن . وفى هذه الأثناء يهدد زكريا زوجته بالطلاق إن لم تسقط الجنين . وحين يبدأ بضربها تنتزع سكيناً ، ويرافق هذا السيناريو والسيناريو الذى يجرى فى الصحراء صوت نباح الكلاب المرعب . تطعن مريم زوجها بالسكين وتقتله فى بادرة صيغت بحيث تكفى لتصوير الحادثتين معاً على الرغم من بعدهما المكانى . وبذا يتم سحق العدو الذى حط من قدر العائلة على المستويين العام والخاص .

يبين هذا الاستعراض لحبكة الرواية بكل وضوح استخدام غسان كنفانى الفني والماهر للرموز التى يرافقها ويزخرفها مجاز لغوى أخاذ . لقد أوردنا وصفه للأرض وكأنها مخلوق يتنفس وينبض بالحياة . وبنفس القوة يصف كنفانى اللحظة الحاسمة التى يدرك فيها حامد بأن شقيقته حامل :«جلَسَت وطوت راحتيها فوق حضنها فسقط بصرى فوقهما وعرفت فوراً .. اجتاحنى الرعب فأخذ جبينى ينضح عرقاً تساقط فوق عينىّ وخيّل إلي أن صراخاً ينبعث من تحت راحتيها المطويتين فوق حضنها . صراخ مجروح ينبعث من بين فخذيها حيث طوت راحتيها كأنها تخفى شيئاً ، وفجأة بدأت تبكى» (ص١٧٥) يستخدم كنفانى مثل هذه الرموز والصور المجازية فى معظم ، إن لم يكن في جميع أعماله القصصية بصورة شديدة الوقع والتأثير . أمّا الناحية المختلفة والتجريبية ، وعن وعى ، فى «ماتبقى لكم» فهى التكنيك السردى للرواية . فبطلا الرواية كلاهما ، أى حامد ومريم ، يقومان بدور الرواية الرئيسى ، وهو يستخدم لهذا الغرض صيغة المتكلم والغائب ، والسرد فى الزمن الحاضر والماضى ، ويعبر عن التغيير فى صيغة المتكلم بتغيير حجم الحروف . وسنورد فيما يلى أمثلة عن هذا التعبير :

«معتمداً على حواسه جميعاً دفعة واحدة مغلقة بشىء من الرعب ولكنه رعب

مستثار أيضاً . مزيد من المشاعر التى تملأ قبضتى مغامر شجاع وهما تدقان بوابة مجهولة . كنت أرتجف خائفة ومستثارة فى وقت واحد حين رأيته أمام الباب ، كان حامد قد غادر منذخمس دقائق فقط ، وكان زكريا واقفاً أمام الباب واثقاً من نفسه وسأل هل هو هنا ؟»(١٧٨)[٣] .

المتكلم فى الجزء الأول من هذا المقطع هو حامد أثناء مسيرته فى الصحراء بينما فى الثانى مريم وهى تعيد رواية الحادثة المشؤومة حين أغواها زكريا . وبالإضافة إلى ربط هاتين الحادثتين بصورة مباشرة ، فمن الجدير بالملاحظة أيضاً أن الأخ والأخت يبدوان كلاهما فى هذا المقطع وهما فى حالة من الخوف والاستثارة المشتركة على الرغم من بعد المسافة بين الوضعيتين .

وهذا التبدل فى الزمان والمكان يتم أحياناً بسرعة فائقة :

«وهأنذا من جديد فى وجه لحظة جديدة لا أعرف كيف أتدبرها فأخذت أبتسم بادىء الأمر ثم انفجرت بالضحك فجأة . فانقلب زكريا على جنبه ونظر إليّه ثم عاد فنام مرة أخرى كأنه اعتقد أنه هو الآخر مستغرق فى حلم جنونى . قد لاتكون تعرف غير العبرية فهذا لايهم ، فقط اسمع ، أليس من المثير حقاً أن نلتقى فى هذا الخلاء مباشرة بالشكل الذى حصل ، ثم لاتستطيع أن نتحدث .. وظل وجهه متجهًا إلىّ غامضا ومتردداً وشاكاً بعض الشىء ، ولكنه كان خائفاً بلاشك . أما أنا فكنت قد تجاوزت الخوف إلى شعور غريب لايفسر»(ص٢٠٨)

هنا ، ومن خلال سطور قليلة ينتقل المشهد مرتين من حامد وهو يواجه مشكلة الحارس الإسرائيلى إلى مريم وهى ترقد فى الفراش مع زوجها وتفكر بشقيقها . والجدير بالملاحظة فى هذا المقطع كذلك هو تبدل صيغة المتكلم فى كل من الأجزاء الأربعة من المقطع .

(٣) يستكشف طلال حرب في مقالته المذكورة آنفاً هذه السمة في أسلوب هذه الرواية وبكثير من التفصيل ص ٢٥ - ٣١ .

وفى مَثَل أخير على هذا الأسلوب هناك تبدل فى الصيغة (المتكلم أو الغائب) بينما يبقى الراوية ، وهو حامد فى هذه الحالة هو الذى يتحدث :

«قام فوقف وأخذ ينظر حوله منقباً فى الظلمة عن أثر ثم عاد . ومضى ينقّب فى جيوبه حتى إذا مالامست أصابعى محفظته الرقيقة سحبتها وفتشتها ، كان من العسير معرفة أية قيمة لأية واحدة من الأوراق التى كانت فيها بسبب الظلمة فاحتفظت بها كلها فى جيب قميصى» (ص٢١٢) .

التأثير الذي يحدثه هذا المقطع يكاد يكون سينمائياً ، إذ إن التبديل من صيغة الغائب إلى المتكلم كأنما يقرّب العدسة السردية بصورة ملموسة إلى مشهد الحدث . وقرب حامد المروّع من عدوه الإسرائيلى مجهول الهوية يصبح أشد حدّة حين يشير حامد بعد المقطع الذي أوردناه مباشرة إلى أن الجندى الإسرائيلى سيكشف لامحالة بأن النهايــة الحتمية الوحيدة المنتظرة له ، أى للجندى الاسرائيلى ، هــى أن يلقــى حتفه .

كانت حياة غسان كنفانى حياة التزام بقضية الشعب الفلسطينى . ومع ذلك فإن كتاباته القصصية لاتكترث بالواقعية المضخمة التى تميز ، بل يمكننا القول إنها تشوه أعمال آخرين ممن كتبوا عن القضية الفلسطينية دون أن تكون لديهم ملكات كنفانى الفنية . فقد اتسمت حياته الأدبية بالانشغال بالشكل والأسلوب والصور المجازية . وعلى الرغم من أن «ماتبقى لكم» ليست من أكثر أعماله رواجاً وشعبية غير أنها تبقى معالجة حاذقة ومبتكرة لهذا الموضوع الذى تناوله الكثيرون من الكتاب العرب المحدثين ، كما أنها مساهمة مثيرة للانتباه فى مسار تطوير الأساليب السردية فى الأدب القصصى العربى .

عودة الطائر إلى البحر - حليم بركات

«لقد عاد الهولندى الطائر إلى البحر . غير أنه يحسّ بحنين جارف للبرّ . لايمكنه أن يظلّ منفياً وبلا أصول؛» (الرواية - ص١٦١) .

هذه الرواية ، «عودة الطائر إلى البحر»[١] ، يقدم لنا فيها الكاتب حليم بركات ، وهو من سوريا ويعمل حالياً بروفسوراً فى إحدى جامعات واشنطن ، يقدم لنا إحدى أكثر الصور تأثيراً وواقعية عن أحداث عام ١٩٦٧ وانعكاساتها على المجتمع العربى عامة . وبما أن بركات متخصص فى علم الاجتماع فإن هذه الصفة الأخيرة هي من أكثر السمات وضوحاً فى الرواية ؛ بحيث إن أثر اختصاصه هذا واضح كل الوضوح فى رسمه للشخصيات وفى أسلوب السرد الروائى الشخصية الرئيسية فى الرواية هى «رمزى الصفدى» وهو أستاذ فى الجامعة الأمريكية فى بيروت ، ومن خلال تيار وعيه الداخلى تتسرب لنا فى الواقع قصة الهولندى الطائر – البحّار الذى لازمته لعنة التجوال المستمر فى البحار إلى أن اقتداه اكتشافه للحب الحقيقى . ويذكرنا بركات نفسه بأن اسم «رمزى» يدل على الشخصية التى يعتبرها رمزه – أى رمز الكاتب نفسه[٢] . ومن خلال رمزى الصفدى الأستاذ الفلسطينى الذى تلقى تعليمه فى الغرب والذى يعيش فى المنفى فى بيروت ، يصبح الهولندى الطائر رمزاً للعذاب المستمر للشعب الفلسطيني . وعلى هذا الشعب ، شأن ذلك البحّار الذى ظلّ يجوب البحار إلى الأبد ، أن يواجه فشلاً إثر آخر فى محاولته استعادة أرضه . يعود نفي رمزى ، شأن غالبية الفلسطينيين ، إلى حرب عام ١٩٤٨ التى يصورها بركات فى رواية سابقة له سماها «ستة أيام» (صدرت عام ١٩٦١ ، وترجمت إلى الإنكليزية عام ١٩٩٠ ، وقد أشرنا إليها فى الفصل السابق) . وكانت هذه الرواية بمثابة نذير سيء الطالع بمسار أحداث حرب عام ١٩٦٧ وبأحداث الرواية التى نناقشها هنا .

يعبر رمزى عن أفكاره الأخيرة حول الهولندى الطائر وهو يقف على تلة تطلّ على مدينة عمان التى وصل إليها مع فريق من زملائه وطلابه للتحقق من الأبعاد الحقيقية لكارثة عام ١٩٦٧ . يلجأ بركات إلى مصدر غريب آخر للتعبير عن انطباعاته بقوة

(١) «عودة الطائر إلي البحر» – حليم بركات صدرت عن دار النهار : بيروت ١٩٦٩ . كما ترجمها إلي الإنجليزية تريفور لي جاسيك Trevor Le Gassick تحت عنوان «أيام الغبار» (ويلميت . إيل ميدينا ١٩٧٤) .

(٢) راجع كتاب بركات «رؤي من الواقع الاجتماعي» ص ٢٧ ، وتذكر خالدة سعيد بأن بركات نفسه ذهب في مهمة إلي الأردن بعد حرب حزيران/يونيو ١٩٦٧ .

وتأثير أكبر ، إذ يلجأ إلى الإنجيل ، وبصفة خاصة لسفر التكوين ؛ حيث نقرأ فى مقدمة الفصل الأخير من الرواية المقطع التالي تحت عنوان : «أيام عديدة من الغبار» :

«فى اليوم السابع لم يسترح ، ومن المؤسف أن يومه السابع ليس يوماً واحداً .. لايدرى إلى أى حد يمتد فى المستقبل ... كل ما خلفه العربى فى الأيام الستة الأولى كان غباراً .. الظلام يعود ليغمر الأرض . تصبح الأرض خربة وخالية ، وعلى وجه القمر ظلمة . إنه بدأ التكوين ، ولكن روح الله لاترف علي وجه المياه . يقول العربى : ليكن نور . النور لايكون . لايمكنه أن يفصل بين النور والظلمة .. ورأى العربى كل ما عمله فإذا هو سيء جداً لذلك لم يسترح فى اليوم السابع .. إنه يحاول أن يزيل آثار سيطرة الأسماك والطيور والمخلوقات الأخرى عن جسده . لم يعد له غير المستقبل»[٢] (ص١٤٧) .

بهذه الأفكار المثيرة للعواطف والانفعالات ، التى تحمل معنى اللعنة ، يعيدنا رمزى إلى بداية الرواية . إذ إن أحداث الفصل الأول من الرواية والذى يحمل عنوان «العتبة» تجرى فى المكان نفسه وتستخدم بداية سفر التكوين وبوقع مماثل فى تأثيره . وهذان الفصلان ، الأول والأخير ، هما فى الواقع إطار يتم فيما بينهما سرد الأحداث المشؤومة للأيام الستة من حرب حزيران / يونيو ١٩٦٧ . والشخصيات والرموز والتعابير المجازية التى تضمها الفصول الواقعة بين هذين الفصلين تجد طريقها إلى الفصل الأول والأخير اللذين يحددان مغزى الرواية بوضوح وحشي لعرب المستقبل . ولاشك أن السرد فى الفصول المتوسطة له تأثيره الخاص بلجوئه للواقعية التى تتخذ طابعاً شبه سينمائى ، غير أن الفصلين الأول والأخير ، باستخدامهما لصيغة المضارع (حتى لدى محاكاتهما لسفر التكوين) يبينان لنا أن كل ما يملكه العرب بعد هزيمتهم الشاملة هو المستقبل .

(٢) يناقش سعيد يقطين الأهمية البنيوية لهذه التقسيمات في النص في كتابه «انفتاح النص الروائي» (بيروت : المركز الثقافي العربي . ١٩٨٩) ص ٧١ – ٧٢ .

وباستثناء الفصلين الأول والأخير اللذين يكون رمزى خلالهما فى عمان ، فإننا نراه وزملاءه فى بقية الرواية فى بيروت واختيارهذا المكان يخدم الهدف الذى يرمى إليه الكاتب بصورة جيدة ، إذ إنه يسمح للكاتب بشكل خاص أن يصور بطريقة شديدة التأثير كيف قاد زعماء العرب شعبهم كله للاعتقاد بأنهم أصبحوا فى النهاية على أعتاب نصر كامل علي إسرائيل . فنشرات الأخبار فى طول العالم العربى وعرضه تتحدث عن هزائم ساحقة ألحقت بالعدو ، وعن إسقاط طائرات هذا العدو ، وعن البطولات الخارقة التى تبديها القوات العربية المقاتلة ، وبذا فإن الحماس والشعور بولادة جديدة يتصاعد لدى بعض طلبة رمزى لدرجة يكاد يلمسها المرء لمس اليد . ثم تأتى الأخبار الصاعقة حول الهزيمة الشاملة التى نزلت بالعرب منذ اللحظات الأولى . ويتلو الصدمة شعور بالمرارة ، ثم هجمات على السفارتين الأمريكية والبريطانية فى بيروت (على أساس نبأ آخر أوردته وكالات الأنباء) ، ثم خطاب استقالة عبد الناصر ، ودوامات العنف إبان المظاهرة الضخمة التى جرت دعماً للرئيس المصرى . تستغل وسائل الإعلام ، وبقسوة ظاهرة ذلك التصاعد الجماعى فى عواطف الناس ، ثم الانهيار المفاجىء لتلك العواطف خلال أيام الحرب الستة ، وهو أمر يبرزه بركات بالكثير من الغضب . ويعالج الموضوع نفسه وبحدة أكبر كاتب سورى آخر هو زكريا تامر فى قصته القصيرة «الأعداء» التى تعطى فيها اللغة العربية وسام البطولة لقيامها بإسقاط كل ذلك العدد من الطائرات وتعطيلها ذلك العدد الكبير من الدبابات[٤] . ووصف رمزى أو مشاركته فى الأحداث سالفة الذكر فى بيروت تعطينا صورة مؤثرة عن مدى تأثير هذه الهزيمة على مشاعر العرب ، إذ إنها لم تكن هزيمة شاملة فحسب ، بل هزيمة نزلت بشعب دفعته حكوماته إلى الاقتناع حتى اللحظة الأخيرة بأنها تحقق له نصراً باهراً . والأدهى من ذلك أن الخسارة الفورية للمعركة الجوية ، والتفوق الساحق للطيران الإسرائيلى جعل من حرب حزيران/يونيو بالنسبة للعرب هزيمة بدون بطولة .

(٤) «الأعداء» لزكريا تامر ضمن مجموعته «نمور في اليوم العاشر» (ببروت ، دار الآداب ، ١٩٧٨) ترجمها إلي الإنجليزية روجر آلن في مجلة نمرود ٢٤ ، عدد ٢(عدد ربيع / صيف ١٩٨١) ص ٦١ - ٧٠ .

وبُعد بيروت بالذات عن ساحات القتال الفعلى يعمق تأثير هذه العبر القاسية ويتيح لها أن تفعل فعلها . يناقش رمزى الكثير من هذه العبر مع باميلا ، وهى فنانة أمريكية جميلة منفصلة عن زوجها ، وتستخدم علاقتهما المتقدة لتحويل انتباه رمزي مؤقتاً عمّا يدور فى ساحات القتال . وهناك تجاور معبر بين تبادلهما الغرام ومشاهد الطائرات وهى تمطر الدمار على الضفة الغربية (ص ٩٠-٩١ و ص ١٠٨) وباميلا نفسها ، كفتاة متحررة لاتقف فى وجهها أية قيود ، وكإنسانة غير واثقة من علاقتها سواء مع زوجها أو مع رمزى ، وكفتاة لاتنقصها الأنانية ، باميلا هذه يمكن اعتبارها ، كما يقول الناقد إلياس خورى فى تحليله لشخصيتها ، على أنها «تحمل معنى رمزياً لتباشير انهيار الرأسمالية الغربية» ضمن مفاهيم بركات الثورية الخاصة بالمجتمع الغربى(٥) . غير أنه يبدوأن مهمتها الأكثر أهمية ، ضمن الهدف الأوسع لبركات لدى كتابته لهذه الرواية ، هى استخدامها كلوحة صوتية تعبر عن آراء رمزى فيما يتعلق بالمجتمع العربى وتقاليده وقيمه . فوجود باميلا ، السائحة الأمريكية الجميلة بشهوتها للتجوال والأسفار ، لمناقشة القضايا التى تشتعل فى ذهن «رمزى» ، (أى رمز الكاتب) ، وجود باميلا هذه هو أداة ملائمة يستخدمها بركات لتنفيذ الأغراض التعليمية للرواية .

بيروت بعيدة عن القتال فى الرواية ، ولكنها بالنسبة لرمزى ، الفلسطينى المنفى قريبة بعيدة – عن ميدان القتال بطريقة معذّبة بحيث إنها تثير مشاعر الذنب لديه لأنه لايشارك فى القتال . وتتضح هذه المشاعر أكثر ما تتضح لدى تبادله الغرام مع باميلا ، فجزء من ذهنه هو في فلسطين دائماً ، وهذه حقيقة تصبح أكثر وضوحاً خلال الأيام التى تتصاعد فيها الأمور إلى قمتها . فرمزى يشترك مع الفلسطينيين جميعاً فى تجربة واحدة فريدة ، والأسلوب السردى الذى ينتهجه بركات في الرواية هو عنصر أساسى فى محاولة تصوير الوحدة فى المشاعر . وفى الفصول الستة الواقعة فى الوسط ،

(٥) إلياس خوري «تجربة البحث عن أفق» ص ٦٧ . وكتاب رؤى من الواقع الاجتماعي لبركات ص ٣٦ .

والتي خُصِّص كل واحدٍ منها ليوم من أيام القتال ، كانت بيروت (حيث رمزي وباميلا) هي موقع واحد من مواقع متعددة . تركز الرواية أيضاً وبشكل أساسي على طه كنعان في أريحا ، وخالد عبد الحليم في سبسطيه ، وعزمي عبد القادر في القدس . إضافة إلى ذلك يتلقى القارىء لمحات سريعة عن شخصيات أخرى في قرى ومدن عديدة في الضفة الغربية . غير أن مناقشات ونشاطات رمزي وباميلا تبقى هي الخيط المركزي في القصة على الرغم من أن كاميرا بركات اللفظية قد تنتقل بسرعة من موقع إلى آخر من مواقع المعركة . وهذا التصوير الواقعي المختصر للمحاولات غير المجدية لتنظيم مقاومة في الضفة الغربية يتلوه إدراك سريع مدمّر بالعجز ، واندفاع دون تردد للهرب باتجاه نهر الأردن لايتجاوز الصفحة أو الصفحتين في معظم الحالات ، وهذه السرعة التي يتم فيها نقل القارىء من مكان إلى آخر تساعد في تأكيد السرعة المرعبة التي تمت خلالها الأحداث نفسها ، وهذا الإسراع يأخذ شكلاً فائق السرعة (ص١٤٣) وكذلك ص ٣٥ - ٣٦ ، ٤١ - ٤٤ ، ٦٤ - ٦٧ : «يتفحص رمزي بلاده بلهفة . يريد أن يعرف إذا كانت مليئة بالحبوب . عزمي عبد القادر محاصر في القدس . طه يبكي في المستشفى . خالد يشبح بوجهه عن الشبّابة .. ماهر يبحث .. أبو دحّام يتمنى لو كان له أنقاض بيت في قلقيلية . رمزي يتفحص السنابل بحثاً عن الحبوب» . عائلة خالد هي شريحة من العلاقات المشاكسة واتخاذهم قرارهم بترك وطنهم ، بالرغم من صعوبته ، لايوازي الصعوبة التي يشعر بها طه وهو يحاول تنظيم مقاومة محلية ، ويستمر في محاولة الاتصال بالسلطات هاتفياً إلى أن تتغلب عليه الأحداث ويقرر الرحيل هو أيضاً . تصل عائلة خالد إلى عمان بسلام (ص٨٣) ، بينما تدفع عائلة طه ثمناً باهظاً لقاء تأخرها في الرحيل . وفي سرد أحداث اليوم الثالث الذي يحمل عنواناً معبراً هو «الموت حقل» يتم قصفهم بالنابالم بعد عبورهم نحو الأردن مباشرة . يصف بركات بواقعية مرعبة في إحدى الفقرات محاولات الأب غير المجدية لإخماد موجات اللهب التي تحيط بأطفاله من كل جانب (ص٨٧) . وفي حين يتابع طه طريقه إلى عمان مع طفليه الباقيين (واللذين يموت أحدهما فيما بعد) يبقى عزمي بتصميم في القدس . فهو ينتظر منذ عام

١٩٤٨ أى فرصة ليقاتل من جديد ، وبالرغم من الدمار الذى لحق ببيته وعائلته كلها أثناء القتال ، ومن علمه بأن هذه الجولة ستنتهى بهزيمة كاملة للعرب لامحالة ، فهو يرفض الرحيل . وتساعده أخته التى تعمل فى مستشفى محلى على تحميل عائلته فى عربة ، غير أن الجنود الإسرائليين يصلون فى اللحظة نفسها ويفتشون المستشفى ، ويهرب عزمى من النافذة وآخر ما نسمعه عنه هو أنه محاصر فى القدس (١٤٣٢) .

هذا المزج للأبعاد المكانية فى تجربة يوحدها زمن واحد يخدم أغراض المؤلف جيداً . إذ إننا نتوصل إلى الإحساس بأن أولئك الذين يجدون أنفسهم فى مواجهة واقع قوة إسرائيل العسكرية وضعف العرب – سواء أكانوا قريبين من موقع القتال أم بعيدين عنه – توحدهم محاولاتهم لمواجهة الموقف ، كما يوحدهم عجزهم عن التوصل إلى تفسيرات أو استنتاجات مقنعة . غير أن هذا التكتيك ينطوى على تضحيات بسمات معينة من سمات التكنيك الروائى ، وبصورة خاصة فيما يتعلق بتصوير الشخصيات . إذ إن السرعة التى يتم بها الانتقال من موقع إلى آخر من مواقع المعارك لايعطى فرصة كبيرة بالطبع لتصوير الشخصيات فى المدن والقرى المختلفة التى يجرى فيها القتال . غير أن ما يثير الدهشة حقاً أن الرواية لاتقدّم لنا الكثير نسبياً حول شخصية كل من رمزى وباميلا أيضاً . وقد يعود السبب فى ذلك إلى ما سبق أن أشرنا إليه عن كون رمزى ينمّ عن «رمزه» ، أي رمز الكاتب . وإذا ما اعتبرنا أن باميلا رمز للغرب المتفسخ ، يمكن لنا فى هذه الحالة أن نرى العلاقة بينهما على أنها لعبة رموز بصفة أساسية أكثر من كونها استقصاء عميقاً لشخصيتين منفردتين . ويؤكد هذا الانطباع حقيقة أن بركات يستخدم – بل يمكننا القول يستغل – هاتين الشخصيتين لكى يطلق العنان للتعليقات الاجتماعية التى اتصفت بها الروايات فى مرحلة سابقة من مراحل الرواية العربية (غير أن نعترف بأن هذه التعليقات لاتأخذ شكل غشاء خارجى من الأحكام الأخلاقية شأنها فى الروايات السابقة) . وبعض القضايا التى تناقشها هاتان الشخصيتان يمكن فى الحقيقة أن تدخل ضمن إطار تبادل الأفكار العامة باعتبارها تمثل عواطف شخصين من ثقافتين مختلفتين ألقت بهما الأقدار معاً خلال

فترة أزمة دولية : مثل الموقف الأمريكي من العرب ، وكذلك مسألة النظر إلى الأمور من فوق أبراج عاجية ، وهو الموقف الذى يتخذه طلاب الجامعات فى العالم االعربى (ص٧٥-٧٦و٤٥) غير أن إدخال بعض المواضيع ضمن المحاورة بين رمزى وباميلا ، أو ضمن أفكار رمزى نفسه يبدو مفتعلاً إلى أقصى درجة ، مثل المناقشات حول «معاداة السامية» ومصير اللاجئين من جهة أخرى (ص٩٦و١٢٣و٢٣و١٥٧) . كل هذه القضايا وثيقة الصلة حقاً بموضوع المأساة الفلسطينية ، وبهزيمة عام ١٩٦٧ وانعكاساتها على العالم العربى عامة غير أن النقطة التى نود الإشارة إليها هنا هى أن حليم بركات ، باستخدامه أساليب واقعية معينة فى تصوير خلفية وأحداث هذا الحدث الرهيب في تاريخ العالم العربى ، إنما فعل ذلك على حساب رسم الشخصيات . كما أنه بالغ فى التركيز على السمات الوثائقية للأحداث مما أدى إلى التقليل من المزايا الفنية للرواية ككل[٦] .

يتولد الانطباع لدى القارىء فى بعض الأحيان أثناء قراءته لهذه الرواية بأن بركات يوجه آراءه وتعليقاته إلى جمهور غربى . وسنلاحظ فى هذا الفصل لدى تحليل أعمال روائيين عرب آخرين (مثل السفينة لجبرا إبراهيم جبرا) بأن هؤلاء الكتاب يفترضون لدى قرائهم معرفة عميقة بأمور من صلب الثقافة الغربية . فرواية بركات هذه تتضمن إشارات إلى فاجنر وتوينبى وتى اس إيليوت ورحما نينوف وكامو (ص٢٨،٣٢،٦٨،٧٥،١٢٠) . وقد سبق لنا أن أشرنا إلى أثر هذه المقتطفات ومثيلاتها لدي روائيين عرب آخرين فى الفصل السابق ، غير أن مانريد إيضاحه فيما يخص هذه الرواية بالذات هو أن الإشارة إلى جامعات معينة فى الولايات المتحدة الأمريكية ، والملاحظات حول ماتعبر عنه الصحف والمجلات الأمريكية من مواقف معادية للعرب يبدو وكأنها موجهة إلى جمهور أمريكى أكثر مما هى موجهة إلى جمهور عربى . ويعبر بركات عن المعضلة التى يواجهها ، كما يواجهها آخرون فيما يتعلق بهذه المشكلة بقول ورد على لسان إحدى الشخصيات فى روايته : (ص٥٥) .

(٦) يقول جورج سالم في كتابه «المغامرة الروائية» ص١٧٩ : «إن قيمة هذه الرواية تكمن في اعتقادي في اعتمادها على أسلوب فني جديد . ولولا هذا الأسلوب ، لولا هذا التكنيك لفقدت كل قيمتها» .

«ما يهمنى هو أننا شعب فقد ماهيته ورجولته . كل منا يعانى ازدواج الشخصية وخصوصاً في لبنان ، نحن عرب ، إنما ثقافتنا فرنسية هنا ، وأنكلوسكسونية هناك ، وشرقية صوفية هنالك . خليط عجيب ! علينا أن نعود إلى جذورنا . كلنا مصابون بانفصام الشخصية»(ص٥٥) .

ربما كانت لهذه الرواية عيوبها فيما يخص سمات معينة من السمات البنيوية ، غير أن الانطباع الكلى الذى تولده قوى دون شك . وتأثير المعالجة المتزامنة لأحداث تجرى فى الوقت نفسه خلال تلك الأيام الستة المشؤومة هى معالجة لايستهان بها ، ومجمل القول هو أن رواية بركات هذه تبقي أحد أكثر الأعمال تأثيراً فيما يتعلق بالهزيمة الكاملة التى حلقت بالعرب فى عام ١٩٦٧ ومضامين هذه الهزيمة . ويمكننا القول إنها ستظل بطبيعة الحال أثراً باقياً من آثار القصة العربية التى كتبت خلال هذا القرن .

موسم الهجرة إلى الشمال – الطيب صالح

رواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال (١٩٦٧ ، ترجمت إلى الإنكيزية عام ١٩٦٩) هى أبرع أعمال عديدة فى الأدب العربى الحديث عالجت الاحتكاك بين الحضارات ، خاصة قضية المواجهة بين القيم التقليدية والحديثة عندما تقضى شخصية من منطقة الشرق الأوسط ردحاً من الزمن فى الغرب لتلقى العلم – أو مايمكن أن يطلق عليه اسم روايات نشأة أو روايات تصويرية – ومن ثم يعودون إلى أرض الوطن ليواجهوا اختلافات لابد لهم من مواجهتها والتعامل معها فى مقبل حياتهم(١) .

وفى رواية الطيب صالح هذه كانت إحدى الشخصيتين الرئيسيتين هو مصطفى سعيد ، وهو طالب سودانى شاب أظهر نبوغا واضحا فى دراسته فى السودان ومصر

(١) الطيب صالح «موسم الهجرة إلي الشمال» (بيروت ، دار العودة ، ١٩٦٧) (نشرت أولاً في مجلة حوار في عام ١٩٦٦) ترجمها إلي الإنجليزية دينيس جونبسون ديفيس (لندن : هاينيمان ، ١٩٦٩) . وتجدر الإشارة إلى أن الطيب صالح ولد في السودان عام ١٩٢٩ ودرس في جامعة الخرطوم ، ومن ثم سافر إلي إنجلترا حيث درس في جامعة لندن ، وقد عمل في إذاعة لندن وفي هيئة اليونيسكو ، علماً بأنه يعيش حالياً في لندن .

فيتوّجها بالتوجه إلى إنجلترا ؛ حيث يقضى فترة من الزمن فى الدراسة والتدريس . والوسيلة التى يعبر بها الكاتب عن ذلك اللقاء ، أو المواجهة بين الشرق والغرب (أو بين الجنوب والشمال كما تعبر عنه الرواية) هي فى علاقة مصطفى بعدد من النساء الإنجليزيات .

وفى حين نجحت «مارى» فى «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى فى تدمير القيم التقليدية لبطل الرواية المصرى «إسماعيل» وفى بناء قيم أخرى له لكى تهجره فيما بعد دون رجعة[٢] ، فإن مصطفى فى رواية الطيب صالح «يجىء غازياً» (٦٣ «أو الغازى الذى جاء من الجنوب ، وهذا هو ميدان المعركة الجليدى الذى لن أعود منه ناجياً» (ص١٦٢) .

من الأدوات التى يستخدمها الكاتب للتعبير عن سوء التفاهم ذلك بأجلى وأوسع مستوياته الثقافية أداة المكان ، وبصورة خاصة غرفتان . فهو ينشىء فى السودان غرفة مكتب مطابقة تماماً لمكتب بحاثة إنجليزية ملىء بالكتب والأشياء المفعمة بالذكريات وبكل التفاصيل المتحذلقة لمثل هذا المكتب – ولكنه مكان للعزلة . أمّا فى لندن فهو ينشىء غرفة يمكن اعتبارها محاكاةً غربية وساخرة لأسوأ الأفكار الأوروبية المبالغ فيها (أو الفانتازيا الأوروبية) بالنسبة لسحر الشرق – مكان يعجّ بالقرائن القاتلة التى يغمرها الخداع . ويعلق الكاتب نفسه علي هذا البعد ؛ إذ يقول : « الفكرة التى كانت فى ذهنى هى أن العلاقة بين العالم العربى والحضارة الأوروبية .. كانت قائمة على الأوهام ، سواء من طرفنا ، أو من طرفهم» . وفى هذه الغرفة فى لندن يقيم مصطفى سعيد علاقات مع ثلاث نساء هن : آن هاموند الطالبة فى جامعة أكسفورد ، وشيلا جرينوود الجرسونة في حى سوهو ، ويزابيلا سيمور وهى امرأة متزوجة أكبر سناً تكتشف فيما بعد أنها على وشك الموت بسبب إصابتها بالسرطان . كلها قصص حلوة

(٢) راجع دراسة سوزان جولمان «النساء كرموز ثقافية في قنديل أم هاشم ليحيي حقي» (مجلة الأدب العربي العدد ١٠ ، (١٩٧٩) ص ١١٧ – ١٢٧ .

– مرّة تنتهى جميعاً بإقدام الفتاة على الانتحار[٣] . وعلاقة مصطفي سعيد فى الواقع بكل الشخصيات النسائية فى الرواية لايمكن وصفها فى الواقع إلاّ بأنها معقدة ، بدءاً من انفصاله غير المعقول عن أمه الأرملة ، إلى مشاعره ذات الطابع الأوديبى إزاء السيدة روبنسون (زوجة المدرس البريطانى فى القاهرة) ، إلي حسنى بنت محمود ، زوجته السودانية و «أم أطفاله» كما تصف نفسها بكل لين ونعومة لدى إجابتها على سؤال حول مدى حبّها لزوجها ، غير أن العلاقة التى يقيمها مع امرأة إنجليزية رابعة ، جين موريس ، هى التى ترمز إلى ذلك الصدام الكلى والتام بين الحضارتين ضمن إطار غربى . فهى ترفض بإصرار الخضوع لإغراءاته الغامضة والشيطانية التى يحبكها مصطفى بكل مهارة وإتقان ويلوّح بها أمام «ضحاياه» ، ولكنها بالمقابل تنجح فى جره لعلاقة قاتلة عن طريق سلوكها الفاضح وتضايقه إلى درجة تدفعه للزواج منها . وكما يقول مصطفى سعيد فيما بعد «كنت أنا الملاح القرصان وجين موريس هى ساحل الهلاك» (ص١٦٢) وتصل درجة مشاعر الحب – الكراهية المختلطة بينهما إلى الحد الذى يقدم فيه على قتلها فى لحظة عنف طقوسى (أو بالأحرى جنسى) . ويصل به الأمر إلي درجة أنه يكشف بعضاً من التعقيدات الداخلية لموقفه الفكرى – العاطفى حين يقف أمام المحكمة ويستمع لأحد أساتذته السابقين وهو يصف ذكاءه اللمّاح فى شهادته أمام المحكمة ، إذ يحدّث مصطفى سعيد نفسه قائلاً : «قتلتهم أنا ، أنا صحراء الظمأ ، أنا لست عطيلاً ، أنا أكذوبة . لماذا تحكمون بشنقى فتقتلون الأكذوبة . لكن بروفسور فوستركين حوّل المحاكمة إلي صراع بين عالمين كنت أنا أحد ضحاياه» (ص٣٧) غير أن هذه العبارات التى ألقى بها البروفسور أمام قوس المحكمة التى يجدها مصطفى سعيد بغيضة وزائفة (ص٩٦،٩٧) تنجح فى تخفيف الحكم نسبياً ، إذ يحكم عليه بالسجن سبع سنوات لقتله زوجته . وبعد خروجه من السجن وقيامه ببعض الأسفار يعود إلى بلده الأصلى ، السودان ، ويستقر فى قرية على نهر النيل .

(٣) ورد هذا القول للطيب صالح في مجلة الموقف الأدبي – ٣(تموز / يوليو – أيلول / سبتمبر ١٩٧٣) ص ٥٠ والوصف المطول للغرفة في السودان يرد اعتباراً من الصفحة ١٣٦ في الرواية . أما وصف الغرفة في لندن فهو ص ٣٤ – ٣٥ ، بينما يرد ذكر إيزابيلا سيمور في الصفحة ١٤٢ .

قد يعطى الوصف السابق انطباعاً بأن لهذه الرواية بطلاً واضحاً ونقطة ارتكاز رئيسية هى مصطفى سعيد ، الطالب السودانى اللامع الذى يمتلك عقلاً كأنه مدية حادّة» (ص٢٦) ، والذى يذهب إلى إنجلترا إلى عقر دار ذلك المجتمع الذى استعمر وطنه ردحاً طويلاً من الزمن (٥٦-٥٧) . غير أن هذا الانطباع مخادع من ناحية ، كما أنه فى الوقت نفسه دليل على الوسيلة الحاذقة التى تمّ بها بناء الرواية . إذ إن قصة مصطفى سعيد تحتل جزءاً صغيراً نسبياً من مساحة العمل (ص٢٣-٤٨) ، بينما يحيط بهذا الجزء إطار يتكون فى الحقيقة من قصة أخرى ، هى قصة الراوى ، وهو أيضاً طالب سودانى يذهب بدوره إلى إنجلترا لمدة سبع سنوات ؛ حيث يحصل على شهادة فى الأدب الإنجليزى ، ثم يعود ليصبح استاذاً للأدب العربى ، ثم مفتشاً فى وزارة التعليم . ينحّى الراوى قصته جانباً فى مطلع السرد ، على أن يرويها للقارىء فيما بعد ، غير أن هذه فى الواقع هى إحدى الوسائل المخادعة المبتكرة التى تعج بها الرواية . يقيم مصطفى سعيد فى نفس قرية الراوى خلال فترة غياب الأخير عن بلده للدراسة فى الخارج . ولذا فإن ذلك الجزء من الرواية الذى يسبق قصة مصطفى سعيد التي شر حناها سابقاً هو عبارة عن وصف لتعرّف الراوى على هذا العضو الجديد فى مجتمع القرية . وفى إحدى الليالى يذهل الراوى أن يسمع مصطفى سعيد وهو ينشد شعراً إنجليزياً ، وينجح بعد لأى فى إقناع مصطفى فى أن يروى له قصته . وفور نهاية هذا من رواية قصته يعود الراوى لممارسة دوره فى السرد : ويصله الخبر إلى موقع عمله فى الخرطوم حيث يعمل فى مجال التعليم بأن مصطفى سعيد قد غرق فى نهر النيل . فيسرع عائداً إلى القرية ليكتشف بأن مصطفى سعيد قد هيأ بصورة مدروسة تماماً لما يبدو أنه عملية انتحار مدبّرة مسبقاً ، كما يكتشف أنه جعل منه ، أى من الرواى ، وصياً على زوجته وطفليه .

يضع هذا الموقف الراوى فى موضع معقد ضمن تركيبة القرية شديدة الترابط . وعلاقات مصطفى سعيد بالنساء كانت تجرى على مستوى مسعور إلى درجة غير عادية من التوتر ، وها قد أتى دور الراوى الآن لكى يُعجَم عودُه فيما يتعلق بعلاقته

بالنساء ، ولكن ضمن إطار المجتمع السودانى وعاداته وتقاليده هذه المرة . وضمن هذا الإطار فإن كونه متزوجاً ولديه ابنة لايعتبر عائقاً على الإطلاق حين يظهر مثل هذا الالتزام الاجتماعى فى الأفق . غير أن القضية تتجاوز مجرد الالتزام ، إذ إن الراوى يسرّ للقارىء أثناء استكشافه لمكتب مصطفى سعيد بأن حسنى هى المرأة الوحيدة التي أحبها طوال حياته . وحين يحاول محجوب ، وهو أحد أصدقاء الراوى فى القرية ، أن يتفوه بألفاظ تمسّ بسمعة حسنى يهجم عليه الراوى ويحاول خنقه حتى يكاد يغيب عن الوعى . فمشاعر الراوى عميقة فيما يتعلق بهذا الأمر ، غير أنه لايتم الكشف عن جميع هذه التفاصيل إلاّ فى مرحلة متأخرة ، بل متأخرة جداً . ويتلقى الراوى تلميحات ضمنية وصريحة حول الموضوع من الكثيرين فى القرية ، إلاّ أنه يظل غير قادر على اتخاذ الخطوة المناسبة على الرغم من عواطفه الفعلية إزاء ذلك . وفى نفس الوقت يصمم «ود الريّس» وهو أشهر زير نساء فى القرية ويؤمن إيماناً قاطعاً بأن النساء إنما خلقن لإمتاع الرجال (ص٨٧) يصمم على الزواج من الأرملة . وعلى الرغم من أنها تخبر الراوى بأنها ستقتل نفسها إذا ماتم هذا الزواج ، إلاّ أن الأمور تأخذ مجراها ، ويُستدعى الراوى إلى القرية من جديد ليسمع القصة الرهيبة حول موت كل من «ود الريّس» وزوجته الجديدة ، أرملة مصطفى ، ويتضح أنها استمرت ترفض معاشرته لفترة طويلة ، وحين يقرر «ود الريّس» أخذها عنوة يتصارعان صراعاً رهيباً ثم تقتله وتقتل نفسها . ولايستطيع أحد من سكان القرية ، باستثناء أرملة القرية الفظة بنت محجوب ، أن يستجمع الشجاعة اللازمة لإبلاغ الراوى بالحادثة التى تتحمل القرية برمتها وزرها . تدفع هذه الحادثة الراوى فى النهاية لتقصى محتويات الغرفة الوحيدة فى بيت مصطفى التى لم يدخلها منذ موته . وهنا يجد أصداء من أنواع مختلفة تتعلق بماضى حياة مصطفى فى إنجلترا : رسائل من صديقاته ، ومجموعة كبيرة من الكتب الأوروبية ، وأشياء كثيرة فعمة بالذكريات . توفر هذه الأصداء الكثيرة من التفاصيل التى ظلت غير واضحة فى قصة مصطفى التى سبق أن رواها فى بداية الرواية ، بينما يثير وجود غرفة مكتب مطابقة فى محتوياتها لمكتبة بحّاثة إنجليزى فى قرية نائية على ضفاف النيل فى السودان الكثير من نواحى التوتر التى وسمت حياة مصطفى سعيد

وانعكست عليها . إنها ، باختصار ، رمز كامل لشعوره بالغربة داخل وطنه الأصلي والذى سعى دائماً لتأكيد هويته فى فترة غربته أثناء وجوده فى لندن .

ينتهى هذا الفصل بوصف نابض بالحياة لقتل جين موريس ، كما يقرؤها الراوى فى مذكرات مصطفى سعيد حول حياته المعذبة معها (ص١٥٧) . وعلى أعلى مستوى من الرمزية ينتقل القارىء بين حادثتى قتل – قتل جين موريس وحسنى بنت محمود – بهدف الموازاة بين الغرفتين . وفى الصفحة التى تلى وصف مقتل جين موريس ينتقل إلى الراوى من جديد . وفى مشهد مقابلة مدهش ننتقل من سرير فى لندن فى لحظة معينة فى الماضى إلى نهر النيل عند ختام الأحداث فى الرواية . فبتأثير الصدمة المريعة التي تلقاها الراوى للطريقة المرعبة لموت الأرملة التى كان وصياً عليها ، وبحكم الوضعية التى سادت فى القرية إثر ذلك ، يقتفى الراوى آثار خطى مصطفى سعيد متجهاً إلى نهر النيل . غير أن هنالك اختلافا جوهرياً كما يخبرنا الراوى «طول حياتى لم أختر ولم أقرر . إننى أقرر الآن ، إننى أختار الحياة . سأحيا لأن ثمة أناساً قليلين أحبّ أن أبقى معهم أطول وقت ممكن ولأن علىّ واجبات يجب أن أؤديها» (ص١٧٠) وتنتهى الرواية بصرخاته طالباً النجدة ومياه النهر تدوّم حوله .

هذا الاستعراض الموجز للرواية يبيّن الأسلوب الرائع الذى عالج به الكاتب موضوع الاحتكاك بين الشرق والغرب ، ومدى غنى تصوير التصادم بين حضارتيهما وشخصياتهما . ولاينجح الكاتب فحسب فى معالجة الإطار الزمنى المعقد للقصة بمهارة كبيرة ، بل يحاول أيضاً أن ينثر عدداً من المفاتيح لحلّ ألغازها فى مقاطع مختلفة فيها بصورة تجعلنا نتساءل فيما إذا كان من الممكن الفصل بين شخصيتى الراوى ومصطفى سعيد . ولقد سبق لنا أن أشرنا بأن الراوى يحاول إبعاد قصته عن قصة مصطفى سعيد منذ الصفحة الأولى للرواية ، ولكنه يؤكد فى نفس الوقت على دوره كراوٍ بتوجيه الخطاب إلى جمهوره ، وهو مجموعة من الرجال بالقول «سادتى» وهذه اللمسة السردية لاتوفر إطاراً لرواية الحكاية فحسب التى من شأنها أيضاً أن تؤكد على الاختلاف فى أدوار كل من الجنسين ضمن المجتمع (والتى يعاد تأكيدها من جديد

بتصوير مواقف ود الريّس والسمات الشاذة لبنت محجوب) ، بل إنها تسمح كذلك بخلق ما يأخذ مظهر مسافة سردية تفصل حياة ومسار عمل مصطفى سعيد عن طريق استخدام ذلك الإطار الذى يميز عملية سرد الحكايات عادة كوسيلة لدمج ما يسرده الراوى كوحدة منفصلة عن التركيب السردى الأوسع للقصة . وعلى الرغم من كل هذه الحيل فإن الدلائل على الصلة بين مصطفى سعيد والراوى يتم تأكيدها طوال الوقت فى الرواية . لقد أوردنا من قبل فقرة حول أفكار مصطفى سعيد فى تحليل نفسه وهو يستمع إلى الأدلة المقدمة أثناء محاكمته . ويمكننا أن نضيف إلى ذلك التعليق التالى على لسان الراوى :

«أحيانا تخطر لى فجأة تلك الفكرة المزعجة أن مصطفى سعيد لم يحدث إطلاقاً ، وأنه فعلاً أكذوبة ، أو طيف ، أو حلم ، أو كابوس ، ألمّ بأهل القرية تلك ، ذات ليلة داكنة خانقة ، ولما فتحوا أعينهم مع ضوء الشمس لم يروه» (ص٥٠)

توحى الرواية منذ بدايتها بالعلاقة بين الشخصيتين[٤] ، ولكن القارىء يجد نفسه يواجه هذه الحقيقة لدى دخول الراوى غرفة مكتب مصطفى ؛ إذ يقول بداية «غريمى فى الداخل .. وعلىّ أن أواجهه» . وما أن يدخل الغرفة حتى تتأكد هذه الصلة بشدة : «وخرج من الظلام وجه عابس زاماً شفتيه أعرفه ولكننى لم أعد أذكره ، وخطوت نحوه فى حقد . إنه غريمى ، مصطفى سعيد . صار للوجه رقبة ، وللرقبة كتفان وصدر ثم قامة وساقان . ووجدتنى أقف أمام نفسى وجهاً لوجه . هذا ليس مصطفى سعيد . إنها صورتى تعبس فى وجهى من مرآة . اختفت الصورة فجأة وجلست فى الظلام زمناً لا أدرى حسابه أرهف السمع ولا أسمع شيئاً ..» (ص١٣٥ ، ١٣٦) .

توضح هذه المقاطع بجلاء أنه توجد تحت مستوى الوصف السطحى طبقة سيكولوجية ظاهرة فى بعض الأحيان ، وضمنية فى كل الأحيان . لقد صرح الطيب

(٤) مثلاً : «هل يمكن أن يكون ما حدث لمصطفي سعيد قد حدث لي ؟ إنه يقول بأنه أكذوبة ، فهل أنا أكذوبة أيضاً » ص ٥٢ .

صالح بأنه كان متأثراً إلى حد كبير لدى كتابته هذه الرواية بكتابات فرويد(٥) كما يتقصى هذا الموضوع بصورة مقنعة كل الإقناع محمد صديق(٦) وسواء فهمنا هذا التحليل على أنه يوحى بأن مصطفى سعيد إنما يمثل لاوعى الراوى ، أو اخترنا أن نعاملهما على أساس كونهما شخصيتين منفصلتين ، فإن الحقيقة تبقى قائمة وهى أن الصفحات الأخيرة من الرواية تظهر بوضوح أن لمصطفى سعيد وقصته تأثيراً عميقاً على الراوى ، وأن التوترات الناجمة عن تبنى مصطفى سعيد للحضارة الغربية وعن مجابهته الشيطانية مع أولئك الذين يعيشون ضمن هذه الحضارة قد أودت بحياته في النهاية ، والمسؤوليات التى تلقى على كاهل الراوى نتيجة لوفاة مصطفى سعيد والنتائج التى نجمت عن ذلك تدفعه إلى اتخاذ قرار جديد ، قرار قد يكون عبارة عن حل وسط بين نقيضين ، وهو أمر لايبدو أن يشكل جزءاً من تركيبة مصطفى سعيد السيكلولوجية ، إذ يقول الراوى : «لايعنينى إن كان للحياة معنى أو لم يكن لها معنى . وإذا كنت أستطيع أن أغفر فسأحاول أن أنسى ، سأحيا بالقوة والمكر» (ص١١٧) عند ذلك يبدأ الراوى فى مقاومة مياه النيل ويصرخ مستغيثاً . وتنتهى الراوية والراوى في ذلك العنصر الرمزى – أى النهر – الذى يجرى من الجنوب إلي الشمال . كما أن قرية «واد حامد» التي يختارها الطيب صالح موقعاً لمعظم قصصه تقع فى نقطة على نهر النيل ينحنى فيها ليسير لمسافة عدة أميال من الشرق إلي الغرب . وقرار الراوية على أن يعيش فيها يمكننا أن نفهمه من المنظورين الواقعي والرمزى فى آنٍ واحد .

تضمنت مناقشتنا للهيكل القصصى للرواية بعض الإشارات التى لابد منها فيما يخص معالجة الكاتب لموضوع الزمن ، بصورة خاصة على النطاق الأوسع عن طريق تجزئه التسلسل الزمني واستخدام صور الارتجاع الفنى . وعلى مستوى أكثر تفصيلاً

(٥) راجع : «الطيب صالح . عبقري الرواية العربية» بقلم أحمد سعيد محمدية وآخرين (بيروت : دار العودة ١٩٧٦) ص ٢١٥ .

(٦) محمد صديق «عملية التشخيص في رواية الطيب صالح موسم الهجرة إلي الشمال» (مجلة الأدب العربي عدد ٩ – ١٩٧٨ ، ص ٦٧ - ١٠٤) . كما تتقصي يمني العيد الصلة بين مصطفي سعيد والراوي في «الراوي . الموقع والشكل» (بيروت - مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٦ ، ص ١٠٦ - ١١٣) .

فيما يخص الأسلوب ، يتوجب علينا أن نلفت الانتباه إلى التحول المستمر فى الزمن من الماضى إلى الحاضر ، بل وإلى المستقبل فى بعض الأحيان ، وهذا مانجده فى مختلف أجزاء الرواية . والمقطع التالى هو أحد الأمثلة على ذلك : «تسكعت فى شوارع القاهرة ، وزرت الأوبرا ، ودخلت المسرح ، وقطعت النيل سابحاً ذات مرة . لم يحدث شىء إطلاقاً سوى أن القربة زادت انتفاخاً ، وتوتروتر القوس ، سينطلق السهم نحو آفاق أخرى مجهولة» (ص٣٢) . عملية الانتقال بين إطارات الزمن المختلفة هذه تكتسب أقصى فعاليتها فى إظهار التوترات الكامنة فى ذكريات الماضى وكيف أنها تنفجر باستمرار فى الوقت الحاضر لوعى مصطفى سعيد والراوى الذى اختاره ليكون وصياً على عائلته وميراثه ، هذا إذا تركنا جانباً مستويات السرد والرموز .

يبين المقطع السالف أيضاً سمة أخرى من سمات تكنيك الطيب صالح الروائى ، وهو استخدامه للغة المجازية كسبيل لتصعيد تأثير المجابهات الثقافية العديدة التى نجدها فى هذه الرواية . فحوادث القتل ، والافتتان بالنساء ، والجنس دون حب ، يتم تصويرها كتصرفات رمزية تعبّر عن التوترات الثقافية عن طريق صور العنف والاختراق والقوس والسهم ، وصعود قمة الجبل ، ودق اسفين خيمة في التربة ، يتم استخدام هذه الصور للتعبير عن الموقف العقلى القاسى لمصطفى سعيد . وهو يوصف كشاب بأنه يملك ذهناً حاداً كأنه مدية . يُضاف إلى ذلك أمور عديدة ترتبط بتلك المنطقة من العالم ، خاصة إشارات تثير فى الأذهان ذكريات العلاقات التاريخية المتوترة مع الغرب واختراقه للمنطقة ، وكذلك شهرزاد وشهريار ، وشخصية عطيل الرائعة المعقدة . ومن المثير للانتباه سفر الراوى عبر الصحراء لدى عودته إلى الخرطوم بعد حضوره احتفال ختان ولدى مصطفى سعيد . والمشاهد التى يصفها الراوى خلال الرحلة تثير الحنين الصادق لأرض الوطن ، حيث إن المناظر ورفاق الرحلة توفر كلها الإطار العام لتصوير الشاعرية والطقوس التى تحيى فى الأذهان تلك الصور والقيم والمثل التى تعود لتراث العرب وهم يجدون أنفسهم فى مواجهة الغزوات الخارجية التى يواجهونها فى القرن العشرين ضمن إطار هذه الرواية .

الشمال والجنوب ، الشرق والغرب ، اختلال التوازنات وسوء التفاهم الناجم عن تصادم القيم الثقافية وتمازجها ، كل هذه الأمور توفر الإطار العام لهذه الرواية الغنية التى تصور طالبين سودانيين وغرفتين وحادثتى قتل بحيث ترمز هذه الثنائيات للكثير من الأمور . وحين ظهرت رواية «موسم الهجرة إلي الشمال» لأول مرة فى عام ١٩٦٦ كانت مثار دهشة العديدين من النقاد المتميزين بمن فيهم رجاء النقاش وعلي الراعى . ويحمل كتاب يحوى مختارات من المقالات النقدية حول الرواية عنواناً يصف الطيب صالح بأنه «عبقرى الرواية العربية المعاصرة» والصفحات القليلة هذه لم تفعل أكثر من أن تلفت الأنظار إلى بعض السمات الأساسية لهذا العمل الأدبى الذى يبدو وقد قدّر له بأن يصبح فى عداد الأعمال الكلاسيكية العربية .

أيام الإنسان السبعة / عبد الحكيم قاسم

أشرنا من قبل إلى السخرية التى تصل إلى حد القسوة والتى ضمنها حليم بركات فى روايته الأولى التي تعالج حرب عام ١٩٤٨ فى فلسطين حين سماها «ستة أيام» . فقد فرضت الدروس المريرة لحرب الأيام الستة ، حرب حزيران/يونيو ١٩٦٧ ، فرضت على روايته الثانية «عودة الطائر إلى البحر» إطاراً زمنياً مطابقاً ، علماً بأن حليم بركات نجح نجاحاً جيداً فى استغلال مايمليه عليه الزمن لأغراضه الأدبية الخاصة . ومن نافل القول أن نشير إلى أن هذين العملين يهتمان اهتماماً مباشراً بأحداث سياسية حاسمة كانت لها آثار عميقة على منطقة الشرق الأوسط برمتها .

أمّا الأيام السبعة لرواية عبد الحكيم قاسم «أيام الإنسان السبعة» (١٩٦٩ ترجمت إلى الإنكليزية عام ١٩٨٩) فقد تكون نقيضاً لذلك . إذ إن الأحداث السياسية العالمية قلما تدخل ضمن إطار الرواية باستثناء تسر بها كشىء خارجى من خلال ما

يبثه المذياع ونشراته الإخبارية[١] ، إذ تجرى أحداث الرواية فى الريف المصرى ، هذه البيئة توفر الصلة مع سلسلة كاملة من الأعمال التى سبقتها والتى تجرى فى البيئة نفسها ، وإن كانت رواية عبد الحكيم قاسم هذه هي أفضلهم في اعتقادى(٢) . والأيام السبعة التى يشير إليها عنوان الرواية هى سبع مراحل تنتهجها مجموعة من الدراويش فى منطقة الدلتا فى مصر عملية الاستعداد لرحلتهم السنوية إلى مدينة طنطا لزيارة مزار السيد البدوى ، أحد أكبر الأولياء فى التراث الشعبى الإسلامى فى مصر . وتتم رواية سلسلة الأحداث للقارىء عبر عينى عبد العزيز ، ابن الحاج كريم ، الزعيم الأكبر لجماعة الدراويش . يشهد كل يوم من أيام الرواية أحد الطقوس والنشاطات الرئيسية فى عملية رحلة الزيارة هذه : اجتماع أفراد المجموعة فى القرية مساءً ، إعداد الطعام المخبوز الخاص بالاحتفال ، الرحلة إلى طنطا ، النُزُل الذى يقيمون فيه ، ليلة الاحتفال نفسها ، الوداع ، وفى النهاية «الطريقة» ، وهو تعبير يتغلغل فى صلب المعتقدات التقليدية الصوفية ، إلا أنه يُستخدم هنا لتقييم تأثير الزمن والتغييرات على هذه الممارسات التقليدية .

تقدم لنا هذه الرواية وصفاً صادقاً لا يحمل طابع الوجدانية أو النظريات للقرية المصرية قد يكون أفضل ماكتب في هذا النطاق فى القصة العربية . غير أنها علاوة على ذلك تمتاز بنواحى أخرى تماثلها أهمية إن لم تفقها ، إذ إن الفترة التى يعالجها وصف أحداث الخطوات السبع سالفة الذكر تمتد على مدى خمسة عشر عاماً على الأقل ، يكبر خلالها البطل عبد العزيز . وبتقدمه فى التعليم يتبدل موقفه إزاء القرية وتجاه والده ومجموعة الدراويش بشكل خاص تبدلاً جذرياً . وبهذا التكنيك لايقدم لنا الكاتب وصفاً حياً للقرية والبلدة فى الأقاليم فحسب ، بل كذلك مقارنة معبرة بين انطباعات بطل الرواية عبد العزيز فى الوقت الحاضر وانطباعاته في الماضى فيما يخص حدث رحلة الزيارة السنوية هذه . وتسجل لقطات الارتجاع الفنى (فلاش باك)

(١) عبد الحكيم قاسم : أيام الإنسان السبعة (القاهرة : دار الكتاب العربى للطباعة (١٩٦٩) ترجمه إلي الإنجليزية جوزيف بيل وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٩ .

فى كل مرحلة مشاعر حين كان أصغر سناً ، كما يكشف تسلسل الأحداث برمته عن نفور يتزايد باستمرار من أصول التقاليد التى بنيت عليها هذه الطقوس والاحتفالات . ومن خلال رواية القصة لتبدلات مواقف الفتى إزاء قريته ووالده ، وإزاء القيم التقليدية التى تجسدها مجموعة الدراويش نتلقى فى إحدى كفتىّ الميزان صورة أدبية مرئية وكأنها تنعكس في مرآة تظهر فيها أفكار عبد العزيز العصرية التى يكتسبها من خلال دراسته الثانوية فى طنطا ودراسته الجامعية فى الإسكندرية ، ويقابله فى الكفة الأخرى من الميزان حبه لوالده وللقرية التى ترعرع فيها . وضمن هذا الإطار نجد لمسة من السخرية وفى الحقيقة فإن بلدة طنطا التى تمثل غاية تطلعات الدراويش فى رحلتهم السنوية لزيارة المزار هى بالنسبة لعبد العزيز المكان الذى يقصده لتلقى تعليمه الثانوى . وخلال وجوده فى هذه المدينة لا يلاحظ فقط الفروق الأساسية بين الحياة فى هذه المدينة وفى قريته نفسها بل ويتعلم ضمن نطاق التعليم العصرى ، أموراً معينة تشككه فى المواقف والمعتقدات التقليدية التى يحملها والده ومجموعة الدراويش وعلى هذا الأساس يمكن رؤية الرواية برمتها على أنها نظرة من الداخل لعملية تغيير طويلة وصعبة فى كثير من الأحيان ، وكمواجهة بين المفاهيم الشعبية للدين والخرافات السائدة ضمن تركيبة القرية من جهة وبين سمات العالم المتغير فى الخارج كما تتجلى فى حياة المدينة والتعليم المعاصر من جهة أخرى .

تبدأ أحداث الرواية فى ساعة الغروب ؛ حيث نتعرف ضمن أضوائه الوردية على الفور علي عبد العزيز ووالده . والحاج كريم بالنسبة لأفراد مجموعة الدراويش هو قائدهم الذى يحبونه ويطيعونه ويحترمونه ، وكأب فهو أب صالح محبوب يثير الرهبة فى النفوس . يدنو منه الفتى الصغير التماساً للدفء والحنان وكأنه قطة صغيرة ضئيلة الحجم مليئة بالحب (ص٧) . واختيار وقت الغروب يشكل نقيضاً آخر وقسوة النهار ، ولدى اجتماع المجموعة فى المساء فى بيت الحاج كريم نتعرف عليهم واحداً واحداً عبر عينى وأذنى الفتى : أحمد بدوى ، محمد كامل ، محمد العايق (الذى يطارد النساء دائماً وهو معروف ليس فقط بسبب زوجته «روايح» التى تسرق من الجميع فى القرية ،

بل كذلك بسبب علاقته مع الغازية) ، وعلى خليل صاحب دكان البقال ، والعراقى الأصم الأخرس ، وعمر فرهود الذى يقود الجمل ، وسالم الشركسى : النجار . كلٌّ من هؤلاء يتابع حرفته ويجرى وراء رزقه فى النهار ، ويجابه تحديات مختلفة ويصرخ على نسائه وأطفاله . غير أن الجو يتغير برمته حين يحل الليل ويجتمع أفراد المجموعة ليستمعوا إلى قراءة مدائح معينة مثل قصيدة «البُردة» للبوصيرى ، أو لأداء طقوس «الذكر» . وعبر صور عديدة من صور الارتجاع الفنى والمقتطفات نعرف مزيداً من التفاصيل المتنوعة حول طبيعة معتقدات هذه المجموعة ، وخصوصاً عن طريق زيارة شيخ طريقتهم للقرية . توصف لنا هذه الزيارة علي أنها مناسبة ممتعة وهامة ، وبطريقة معاكسة لمناسبة مماثلة وردت فى رواية «الأيام» لطه حسين (ص٣٦) . يتوجه أفراد المجموعة جميعهم إلى محطة القطار لاستقبال الشيخ ، يلتئم شملهم فى بيت على خليل حيث يقام احتفال كبير تذبح فيه ذبيحة بالمناسبة . كما تصل فى ذلك الوقت الأخبار التى ينتظرها أفراد المجموعة بشوق فى كل عام ، وهى تحديد موعد زيارة ضريح السيد البدوى فى طنطا . وعلى هذا الأساس لابد من بدء الاستعدادات الخاصة بذلك ، ولتغطية المصاريف الخاصة لهذه الاستعدادات يبيع الحاج كريم قطعة أخرى من أرضه لمتولى صرّوخ ، مما يصيب حتى الطفل الصغير بالهلع لهذه العملية المستمرة التى تؤدى إلى زيادة ممتلكات متولى صروخ فى كل عام على حساب ممتلكات والده . غير أن والده يواجهه بكلمات تخفف من هلعه حين يقول : «كلنا لانملك أى شىء ، بل نحن مجرد حراس» (ص٣٦) . ينجح الفصل الأول نجاحاً مذهلاً فى التهيئة لمسرح الحدث فى بقية الرواية ، إذ تُرسِّخ مشاعر الرهبة والسرور لدى الفتى إزاء والده وأفراد المجموعة التي يقودها . وفى الوقت نفسه تطرح بعض المشكلات التى ستقلق عبد العزيز فى وقت لاحق أثناء الرواية ، وإن كان غير قادر بعد على النظر إلى هذه المشكلات بعين النقد . وعلاوة على ذلك فهى تقدم للقارىء صورة نابضة بالحياة عن القرية ومشاركتها فى نشاطات وطقوس المجموعة .

يعالج الفصل الثانى الاستعدادات للرحيل ، وبتركيزه على عملية إعداد الخبز

(الذى يحمل هذا الفصل عنوانه فى الواقع) يوفر لنا الراوى منظوراً آخر للقرية والذى يخصّ نساءها . إذ تبدى كل نساء القرية رغبتهن فى المشاركة بإعداد الطعام لهذه المناسبة المباركة ، وتعطينا أحاديثهن وأقاويلهن فى مطبخ منزل الحاج كريم بعداً جيداً قيّماً حول القرية ككل ، وحول الرجال الذين تعرفنا عليهم فى الفصل الأول . كما يستفيد عبد العزيز من هذا الفصل أيضاً ، إذ يتبين لنا ، وبصورة مقنعة ، أنه أخذ يشب عن الطوق حيث تتيقظ(٣) مشاعره الجنسية كما يتضح من الطريقة التى يصف بها الفتيات . وعلى الرغم من أن هؤلاء لايشعرن بوجوده ، فهو يحسّ بوجودهن بالتأكيد كما يتبيّن لصباح ، التى بلغت سناً للزواج ، حين تذهب لغرفة المخزن المعتمة (ص٧٦) . وهذا الاقتراب من نساء القرية يشير ضمناً - ضمن إطار هذا الفصل على الأقل - إلى زيادة تباعد عبد العزيز عن والده . ولذا فمن الجدير بالملاحظة أن هنالك دلائل منذ البداية ، وإن كانت دلائل مكتومة ، على عين آخذه بالنقد . يبدأ الفصل الثانى بداية تختلف اختلافاً بيّنًا فى تأثيرها مقارنة بالفصل الأول ، إذ يستيقظ عبد العزيز ليلاً فى غرفة مكتظة فاسدة الهواء ، وبتتابع الأحداث نعلم أن للحاج عبد الكريم زوجتين ، كما نعلم من وصف عبد العزيز أن وضع الزوجة الثانية فى البيت ليس وضعاً تُحسد عليه . ولكن الأهم من ذلك أن الصورة التى يرسمها الكاتب للعلاقة بين الحاج عبد الكريم ووالدة عبد العزيز ليست بالصورة البراقة إلى حد كبير ؛ إذ يقول : «سنين طويلة والعالمان لايلتقيان .. عالم الحاج كريم المحلّق على أجنحة الكرامات والبركة والبذل للإخوان كخير سبيل لتكثير القليل وتبريكه ، وعالمها المحدود بالجرار والقدور ومخازن الحبوب» (ص٥٢) . وفى حين يبقى الصبى محتفظاً بآثار العراك الذى كان يعصف بين والديه فى الماضى وكأنها آثار جرح لايندمل ، فإن الملفت للنظر فى هذه المرحلة من الرواية أن أشدّ ما يحزن الصبى هو أن شراسة أبيه قد لانت أمام أمه فلم يعد يعصف بها كما كان يفعل من قبل .

(٢) للمزيد حول هذه الروايات يمكن مراجعة كتاب عبد المحسن طه بدر «الروائي والأرض» الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١) ، وكذلك كتاب غنايم ص ١٤٥ - ٢٥٤ .

مع الفصل الثالث تكون الاستعدادات قد انتهت وحلّ يوم الرحيل ، وإذا كانت هناك دلائل على عدم الارتياح فى أفكار عبد العزيز فى الفصل الثانى ، فإن هذه الدلائل أصبحت أكثر وضوحاً . فهو ينام على سطح البيت الآن كبادرة تشير إلى أكثر من معناها الرمزى ، وأصبحت الغرفة ذات الهواء الفاسد التى أشار إليها فى الفصل الثانى مجرد رؤى كائنها الكابوس ، «يتكوم فيها الأطفال على الأرض ، كومة عرى وعرق ، ورائحة زاعقة» (ص٨٣) . وفى غرفته الجديدة هذه هنالك إحساس آخر بالانفصال يتجسد فى الكتب : «علته وبواؤه .. تلقيه كلماتها فى المتاهات الغريبة .. لم يبقَ شىء فى عالمه ثابت ، معاول المعرفة الرهيبة تدمر تصوراته واحداً إثر واحد . خلقت فى داخله جسارة ومرارة ، أصبح يدمن وخزها الأليم» .. (ص٨٣) . وحين تتهيأ مجموعة الدراويش للرحيل نحس بالعواطف المتضاربة التى تعصف بعبد العزيز تدفعه فى كل اتجاه . فهو يود أن يرافقهم إلى طنطا ، غير أنه يشعر بأنه «ثقيل الرأس بعلامات استفهام لاتقهر ، ثقيل القلب بهمّ لاينكسر» (ص٩١) . وكأنما ليؤكد هذه الشكوك نشهد صورة غير براقة على الإطلاق لشيخ منطقة الشراقوة الذى ترك دراسته فى الأزهر «نون أن يتحصل على أية معرفة على الإطلاقة»(ص٩٢) . غير أنه بوصول جمل عمر فرهود لتحميل مؤونة الرحلة نشهد صورة مضادة لذلك ... إذ إن هذا يبعث ويوقظ الذكريات لدى عبد العزيز حول الرحلات السابقة المليئة بالحب لأهل القرية والإعجاب بمركز والده الهام كزعيم للمجموعة ، ويتم التعبير عن ذلك بصورة واضحة تذكرنا بالفصل الأول . وحين يغادر القطار متوجهاً إلى طنطا ويعود عبد العزيز إلى القرية تمتزج فى ذهنه مشاعر الرغبة فى السفر وفهمه وإحساسه بالتعلّق القوى بوالده وبمجموعة الدراويش (ص١١١) .

تجرى أحداث الفصلين الرابع والخامس فى طنطا نفسها . ويستخدم الكاتب هنا الإمكانيات التى يتيحها له الأسلوب القصصى الذى اتبعه فى الرواية بصورة مفيدة وذلك فيما يتعلق بتغيير طبيعة عمر الراوى ، وبالتالى التبدل فى وجهة نظره . فعبد العزيز الآن فى مدرسة طنطا ، ونجده فى بداية الفصل الرابع «النُزُل» وهو يتقدم عبر

المدينة إلى محطة القطار كى يستقبل والده ومجموعة الدراويش . وهذا المسار يوفر للكاتب فرصة لوصف حياة المدينة والتعليق عليها ، علاوة على تعلقيات لانهاية لها حول طبيعة حياة الفلاحين القادمين زرافات ووحداناً من الريف ، شأن والده والدراويش ، المشاركة فى الاحتفال . يستغل الكاتب هذه الفرصة خير استغلال لإجراء مقارنات غنية ، إذ يصف القرية بأنها مقبرة فى الليل والنهار بينما تعج المدينة بالحركة وهى مرتبة ونظيفة (ص١١٤) . ويحرص عبد العزيز وهو فى طريقه إلى المحطة على وصف العناصر التى تؤكد حداثة الحياة فى المدينة : السيارات والحافلات المسرعة ، دور السينما والحوانيت ببضائعها المعروضة فى الواجهات . وهذا الوصف التفصيلى للمدينة الصاخبة الضاجة يستخدم لتأكيد حرج مقابلته للدراويش فى المحطة : « هؤلاء الرجال فى ثيابهم الرخيصة وطواقيهم الصوفية الحمراء ووجوههم النحيلة المدبوغة بالشمس المبقعة بسوء التغذية ، هؤلاء الناس المستطارون خوفاً هم آباء عبد العزيز ، قلبه وعيونه يتحلقون حوله وينظرون إليه . لكنه يتمنى لو كانوا أكثر نظافة ، أكثر جسارة ، ليسوا هكذا فقراء جاهلين خائفين ! فى المدرسة يباهى بأنه فلاح أمام أبناء البندر ، يباهى بذلك بقوة ووضوح ، لكن شيئاً فى داخلة ناقم .. ساخط .. لو كانوا غير ذلك .. » (ص١٢٦) . من الواضح أن هذا الشعور ينتقل إلى والده وأتباعه ؛ إذ إننا نكاد نلمس ذلك الشعور بالتباعد بين عبد العزيز وهؤلاء الرجال . وحين يرفض مرافقتهم فى زيارتهم السنوية للسينما تصبح الفجوة التى تفصل الفتى عن أصوله فى القرية واضحة للجميع .

يصف الفصل الخامس أحداث « الليلة الكبرى » . هذه التسمية لاتصف الدور الذى تلعبه تلك الليلة فى سلسلة أحداث زيارة الدراويش لطنطا فحسب ، ولكنها تصف أيضاً الدور الذى تلعبه الليلة نفسها بالنسبة لعلاقة عبد العزيز بوالده . يبدأ الفصل بنفس الانطباع المشمئز للبيئة المحيطة شأن بداية الفصل الثالث ، إذ إن طعاماً مليئاً بالشحم يتم إعداده للمجموعة الكبيرة من الناس التى تجمعت فى النُزل . وإضافة إلى رائحة الشحم والزيت تنبعث رائحة نتانة المرحاض ، ويكاد عبد العزيز يتقيأ لفرط

اشمئزازه (ص١٥٢) . ثم يتنامى شعور التوتر فى داخله وهو يجلس ليراقب « هذا البساط من البشر يمضغون طعامهم وينقضون عليه بشراهة عجيبة » (ص١٥٧) . وحين يدعوه والده ليشاركهم طعامهم نحسّ بنذُر ماسيحل حين يرفض الفتى ذلك بكل صراحة . وحين ينفذ صبره ولايستطيع احتمال هذا الجو من الناحيتين الجسدية والعقلية ، يذهب ليمشى حول المدينة فيزور السوق الذى يقام فى هذه الفترة . ثم تقوده قوة شديدة غامضة لزيارة المسجد ، وهو يتساءل طوال الوقت فيما إذا كانت الدوافع التى تسوقه الآن لزيارة الضريح إنما تمثل نفوذ والده عميق الجذور فى داخله . وحين يعود إلى النُزُل يجد الأمور كما تركها تماماً ... ويمقارنة ساحقة بين هيئة والده وهو يقف فى وسط الجموع وبين جثمان عنترة ، أحد أبطال القصص الرومانسية العربية وهو مسجّى (صفحة ١٧٠) يتهيأ مسرح الأحداث لذروة الرواية ، إذ دون سابق إنذار يندفع ابن الحاج كريم لإلقاء تقريع مطول ضد المجموعة فيقول : « أمم من غير عقل .. من غير تفكير .. أمم بتدوس زى البهايم .. مش عارفين رايحين فين .. مش عارفين جايين منين ... بتعملوا إيه ... رايحين فين ... جايين منين ... ياعباد الأصنام » (١٧١-١٧٢) . يحل ذهول صاعق على الجميع . إلا أن الوالد كان وكأنما يتوقع شيئاً من هذا القبيل ، إذ يقرّع ابنه تقريعاً عنيفاً ويطرده واصفا إياه بأنه كافر ، غير أن بعض الرجال يتدخلون محاولين التماس الأعذار للصبى ، وتسدل الحاجة إلى النوم الستار على المشهد المؤسف . يتوجه عبد العزيز إلى غرفة الأطفال ويحاول النوم ، بل ويجد متسعاً من الوقت لإبداء الإعجاب بجسد سميرة ، الفتاة التى يفترض بأنه سيتزوجها . غير أن أفكاره لاتمنحه مجالاً للراحة ولذا يهيم على وجهه فى الطرقات .

هذه الذروة فى الرواية تماثل فى تأثيرها تحطيم القنديل فى جامع السيدة زينب فى رواية يحيى حقى المشهورة « قنديل أم هاشم » [٤] . إذ كان تحطيم إسماعيل

(٣) تبقي النساء في خلفية الأحداث في الفصل الأول ، في الصفحة ٣٧ . مثلاً .

(٤) يحيي حقي « قنديل أم هاشم » (القاهرة : دار المعارف ١٩٤٤ ، ص٤٦ - ترجمها إلي الإنجليزية محمد مصطفي بدوى (لايدن : إى جي بريل ، ١٩٧٣) .

للقنديل فى تلك الرواية رمزاً للتهجم على الإسلام ، وبصورة خاصة على المعتقدات الدينية الشعبية فى الإسلام . غير أنه بينما كانت الأحداث التى تلت التحدى فى رواية حقى تستهدف إمكانية الحلول الوسط والمصالحة فإن مسار التغيير الذى لايرحم فى رواية عبد الحكيم قاسم لايسمح بأى تطور من هذا القبيل . أمّا أحداث الفصل السادس ، فهى تجرى فى طنطا أيضاً شأن الفصلين السابقين ، وبذا تسمح بتناسق منظم مع الفصول الثلاثة الأولى التى تجرى فى القرية . يحمل الفصل عنوان « الوداع » وهو لايمثل نهاية لرحلة زيارة الضريح لهذه السنة بالذات ، بل الفرصة الأخيرة التى ستقوم فيها هذه المجموعة بمثل هذه الرحلة للمشاركة فى الاحتفالات . إذ إن الغازية صديقة محمد العايق ماتت ، وهو نفسه أصيب بالعمى .

يغادر كل من محمد كامل وسليم الشركسى قبل نهاية الاحتفال ، وهذا مايدفع الحاج كريم إلى الاعتراف بأن الرجال فى مجموعته قد تغيروا وأن زمام قبضته عليهم يتضاءل فى قوته (ص١٨٣) . وتحدث قوى التغيير هذه تأثيرها أيضاً على الفتيات فى طنطا وحتى على شوارع المدينة نفسها (ص١٧٩ ، ١٩٤) . ضمن هذا الجو لاتقوم بزيارة الضريح إلا فئة ضئيلة معزولة من المجموعة ، ويرافقهم عبد العزيز بالرغم من أن دوافعه نابعة من القلق والشفقة على والده الذى يتقدم فى السن وتسوء صحته . يعبّر عبد العزيز عن عواطفه بإيجاز : «وعبد العزيز حائر وحيد، وهو معهم لاشئ يهزّ قلبه ، بارد هامد يتلفت مكسوفاً .. يبتسم فى حزن ، وداعاً لمسرات الطفولة « المسرّات العميقة .. » (ص١٨٩ ، ١٩١) . وينتهى الفصل والناس يراقبون هدم السوق الذى زاره عبد العزيز فى « اليوم » السابق .

نجد عبد العزيز فى بداية الفصل السابع وهو يسرع ذاهباً إلي القرية متوجها من الإسكندرية حيث يتلقى تعليمه الجامعى ، وذلك بعد أن تلقى رسالة غير واضحة تشير إلى أن والده مريض جداً . وكان الحاج كريم قد أصيب فى الواقع بنوبة قلبية شديدة أثناء محاولته جمع مبلغ من المال ، وهو بحاجة الآن لعناية طبية وأدوية لاتستطيع عائلته توفيرهما له . تستخدم عودة عبد العزيز إلى القرية لتأكيد حقيقة أن التحولات

التى شهدناها فى الفصول السابقة ، وهى تتسلل إلى طبيعة الحياة فى المدينة قد وجدت طريقها إلى القرية أيضاً . ويتبين لنا أن على خليل صاحب دكان البقال قد مات ، وأن محمد العايق أصيب بالعمى الكامل . يأخذ عبد العزيز الجاموسة لكى يدير ناعورة الماء ويسقى أرضهم التى تضاءلت مساحتها إلى حد كبير . وحين تتهاوى الجاموسة مما يستدعى التخلص منها يشهد عبد العزيز سمة أخرى من سمات التحول : « هؤلاء الرجال غير رجال أبيه ، صارمون يضحكون بقوة ، يجلسون فى العصارى لكن ليس حول حديث طيب وبود ، بل حول المذياع يستمعون للنشرات ويعلقون ويتكلمون بحماس ، مليئون بالمرارة ومتعجلون وصارمون » .. (ص٢٢٠) . وحيث يتقرر ذبح الجاموسة على أن يُدفع لعائلة الحاج كريم تعويض ضئيل لقاء ذلك ، يستغرف عبد العزيز فى تفكير حزين حول صمت الشركسى ، النجار ، وأحمد بدوى اللذين كانا من رفاق أبيه سابقاً وهما يتفرجان على العملية كلها دون أن يحاولا القيام بأى تصرّف . غير أنه مايلبث أن يدرك أنهما ، شأن أبيه ، إنما ينتميان لجيل مضى وأن طريقتهم فى التعامل فى مجال العمل مع بعضهم البعض قد ولّت واختفت ، شأن جميع قيمهم ومعتقداتهم . وفيما يفكر عبد العزيز بشؤون عائلته ،قريته لايخفف من اكتئابه إلاّ سميرة ، الفتاة التى كان مقرراً له أن يتزوجها ولكنها تزوجت من شخص آخر ، الفتاة التى كانت رؤيته لها قد وفرت له لحظات من الارتياح إثر شجاره العاصف مع والده فى طنطا كما ذكرنا من قبل (ص٢٣٠ – ٢٣٣) . وحين يترك سميرة يتوجه إلى مقهى القرية ؛ حيث يجد نفسه مشدوداً بعفوية غريبة إلى المناقشات الحادة فى السياسة والتى تثيرها الأخبار التى يبثها المذياع « انغمس فيهم ، فى قلبه مثل مافى قلوبهم من المرارة والغضب والألم . تندّى جبينه بالعرق وهو لايكف عن الهدير والكلم » (ص٢٣٥) .

فى الوصف التحليلى السابق لرواية « أيام الإنسان السبعة » انتهجنا نفس الذى تتبعه الرواية . والأمثلة التى أوردناها من النص والتعلقيات على بعض سمات تكنيكها الروائى بينت لنا بالفعل بأن الرواية كتبت بكثير من المهارة الفنية كما أنتهجنا بالتالى نفس التسلسل التاريخى ، وهو سمة للتكنيك الذى اتبعة الكاتب الذى يعمل على

مستويات عدة كما أسلفنا . والجانب الأول الذى تتضح فيه تلك المهارة الفنية هو وصف البيئة المحيطة . وقد يكون تعبير « اللون المحلّى » تعبيراً مبالغاً فيه فى وصف هذه الرواية ، غير أن هذا بالضبط هو مايحاول عبد الحكيم قاسم أن ينقله إلينا فى روايته ، وبدرجة فاقت أى رواية مصرية أخرى كرست نفسها للكتابة عن الحياة فى الريف . وقد حقق الكاتب ذلك بسبل عديدة . فمن جهة يتسلّل إليها وصف البيئة المحيطة بصورة فى منتهى العفوية من خلال الإطار القصصى الذى يتناول مجموعة الدراويش . وكل كاتب قصصى يدرك دون شك أن مثل هذه العفوية لايمكن تحقيقها إلاّ نتيجة لبراعة فنية كبيرة فى السرد ، وعلاوة على ذلك لايحاول الكاتب أن يفرض على بنية الرواية أو هيكلها أية أمور سياسية أو شخصية مقحمة . ومن الواضح أن عبد الحكيم قاسم يعرف حق المعرفة البيئة التى يصفها ، وهو أمر يمكن تقديم أمثلة عليه (٥) . غير أنه لايحاول تحويل الفلاحين أو القرية االتى يعيشون فيها إلى رموز واضحة ترمز إلى نظريات سياسية أو اجتماعية معينة . والسمة الأخرى التى تضفى صفة الواقعية على هذه البيئة المحيطة هى دون شك اللغة التى يستخدمها الكاتب . ولسنا نشير هنا فقط إلى استخدام اللغة العامية المحلية لمنطقة الدلتا فحسب ، بل كذلك إلى الطريقة التى كُتب بها الحوار الداخلى ومقاطع السرد التى تعكس لغة الكلام العفوية : عبارات قصيرة ، عدم الربط بين التعابير المتفرقة ، بل وحتى الاستخدام المغامر لصيغ الأفعال بهدف زيادة التأثير الذى تحدثه القصة .

تقودنا هذه التعلقيات الأخيرة إلى موضوع الأسلوب ، وهو ما لا بدّ لنا من التعليق عليه ، وبصورة خاصة باستخدام الكاتب لأكثر التعابير غرابة فى وصف الناس والأشياء . وقد تكفى على ذلك أمثلة قليلة : ففى وصفه لمدينة طنطا يصف الباعة بأنهم « يعملون بأيديهم وأفواههم ، كتلة من الأعصاب النهمة للحركة والصراخ (ص١١٧) . ويشير إلى فلاح من القرية يعيش الآن فى المدينة على أن « عيونه بؤرتان محمرتان كإستى حمامة » (ص١٣٤) . وفى طنطا أيضاً يصف الغرفة على الشكل التالى: «

(٥) راجع مجلة الطليعة ، عدد أيلول / سبتمرب ١٩٧٠ ، ص ٢١ - ٢٢ .

الكلوبات أقمار ساخنة تمدُّ شوارب ملتهبة كصراصير مضيئة تنوش الوجوه ، الصور المعلقة فى مسامير الحيطان عيون باهتة ، المقل تطل فى تساؤل أبله أخرس » . (ص١٥٦) .

لقد أشرنا فى بداية هذه المناقشة للرواية إلى أن تتابع فصولها ، لم يُستخدَم لإبراز أحداث زيارة الضريح فى طنطا فحسب ، بل لتعكس كذلك تربية وتعليم عبد العزيز الذى يمثل العدسة التى يرى القارئ من خلالها أحداث وشخصيات القصة . وحين نعلم أن عبد الحكيم قاسم ، هو نفسه ولد فى قرية ودرس فى مدرسة فى طنطا ثم فى الجامعة فى الإسكندرية فقد لايكون هذا الارتباط بين الرواية والمؤلف محلّ استغراب (٦) . تنتج عن هذا التطابق نتائج إيجابية فى الغالب ، غير أن استخدام عبد العزيز كعدسة للسرد نرى من خلالها كل الأشياء والشخصيات يؤدى أيضاً إلى نتيجة غير مرضية ، فالصورة التى نتلقاها عن القرية فى الفصول الأولى للرواية تأتينا ، كما أشرنا من قبل ، من خلال الابن الصغير للحاج كريم ، وهى تكتسب مصداقيتها من هذا المنظور . غير أنها ، ولنفس السبب ، تقتصر فى حدودها على السمات التى تقع فى مجال اهتمامه هو بالذات كفتى فى مثل سنه ، وكابن لعائلة معينة فى حد ذاتها ... ولا تناقش الرواية أى سمات أخرى تتعلق بحياة القرية . ولذا ، فإننا حين نرى فى الفصول الأخيرة للرواية صورة مختلفة عن القرية ، كما تبدو من خلال عينى عبد العزيز أيضاً ، والذى يقدمها الآن « كشخص من الخارج » قادم من جامعة الإسكندرية ، فإننا قد نستغرب أن تحدث كل هذه التحولات بالفعل خلال فترة قصيرة وسريعة . وتؤكد هذا الانطباع الطريقة التى يصور بها التحوّلات بالفعل خلال فترة قصيرة وسريعة . وتؤكد هذا الانطباع الطريقة التى يصور بها التحوّلات فى المدينة فى الفصول السابقة التى تتخذ من طنطا مسرحاً لها ، وينتهى الأمر بالقارىء فى نهاية الرواية إلى التساؤل فيما إذا كانت التحولات التى تواجه عبد العزيز فى الفصل الأخير

(٦) راجع أيضاً الطليعة ، عدد أيلول / سبتمبر ١٩٧٠ ، ص ٢١ - ٢٢ .

إنما كانت تحدث فى زمن الرواية كله ، غير أن عبد العزيز لم يكن يلاحظها ، إما لصغر سنّه أو لأنه كان مشغولاً عنها .

وعلى أية حال ، وحتى لو أقررنا بوجود هذا التناقض فى الرواية ، فإن « أيام الإنسان السبعة » تقدم للقارئ صورة جديرة بأن يتذكرها حول مجتمع القرية المصرية وبعض الشخصيات التى تعيش فيها . كما تطرح أمامنا بطريقة عفوية ومشوّقة بعض قضايا التحول الأوسع نطاقاً ، والتى لا يقتصر تأثيرها على الريف المصرى وحده ، وهى بهذا إنما تحقق الهدف الكلاسيكى للرواية كنمط أدبى بأنجح السبل الممكنة .

السفينة – جبرا إبراهيم جبرا

« البحر جسر الخلاص » بهذه الكلمات يستهل الروائي والشاعر والناقد والفنان الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا روايته المتألقة « السفينة »[1] ، ومن المؤكد أن إحدى المفارقات المقصودة في هذه الرواية هي أن أحداثها تجرى أثناء رحلة بحرية في البحر الأبيض المتوسط ، غير أن موضوعها الفعلي لا يمت بصلة للبحر، بل يعالج موضوع الأرض : الأرض كمسؤولية ، الأرض كإرث من الماضي ومطمع للمستقبل . ويتضح هذا أكثر ما يتضح في شخصيتي الراويين الرئيسيين ، وهما عصام سلمان ووديع عسّاف .

عصام سلمان هو مهندس معماري من بغداد يهرب من أرضه ، الأرض التي تملكها عائلته في العراق ، التي أقدم والده على قتل رجل آخر من أجلها ، وبذا يحكم الأب على نفسه بالنفي بعيداً عن أرض وطنه وعن عائلته طوال حياته ، كما يحكم على عصام بطفولة ومراهقة يقضيهما في كنف أم شديدة التصميم . غير أن عصام يهرب بشكل أساسي من لمى ، وهي فتاة جميلة ذكية التقى بها بينما كان يدرس في إنجلترا ، ولكن يتضح ، لسخرية القدر ، أنها تمت بصلة قربى للرجل الذي قتله والد عصام ، وبذا ، وعلى الرغم من علاقة الحب التي تربطهما فإن العشائرية السائدة في العراق تحول دون أي أمل لهما بالزواج . وبدافع اليأس ، تُقدِم لمى على زواج يتواءم والمصالح الاجتماعية ؛ حيث تتزوج من فالح عبد الحسيب ، وهو جراح لامع ولكنه متقلب المزاج ، مكتئب يبحث دائماً عن أجوبة محددة لكل سؤال يطرحه دون أن يتوصل لأجوبة تقنعه . أما الراوي الآخر فهو وديع عسّاف ، رجل الأعمال الفلسطيني الذي يعيش في الكويت منفياً من بلده ، ويجري باستمرار باتجاه الأرض التي يملكها في القدس والتي حارب

(١) صدرت عن دار النهار (عام ١٩٦٩ . ترجمت إلي اللغة الإنكليزية عام ١٩٨٥ وصدرت عن دار القارات الثلاث ، واشنطن » .

من أجلها دون جدوى فى عام ١٩٤٨ ، إلى جانب صديقه فايز الذى استشهد فى ذلك القتال . والضالة التى ينشدها وديع تبقى مجرد مطمح (شأنها لدى الكثيرين من الفلسطينيين) . غير أن حماسته فى الاتجاه إليها لا تفتر ، شأن محاولاته إقناع صديقته مها الحاج بأن تنضم إليه وتهجر مهنتها الطبية ووطنها فى بيروت .

حين يصعد هؤلاء وغيرهم إلى الباخرة اليونانية « هيروكليس » فى بيروت يبدو وكأن اجتماعهم كان بمحض الصدفة ، ويمكننا هنا أن نتصور ردود فعل عصام مثلاً حين يجد لمى ، المرأة التى يحبها مع زوجها ، كما نتصور مدى عذابه وهو يراها قريبة - بعيدة ، ويزيد الأمر سوءاً أنها وزوجها ينزلان فى المقصورة المجاورة لمقصورته تماماً بحيث يمكنه أن يسمعهما ، عبر الحاجز الرقيق الذى يفصل مقصورتيهما ، وهما يتبادلان الغرام على سريرهما فى المقصورة الملاصقة (ص١٤) . غير أنه يتضح أن الصدفة لم يكن لها أى دور فى هذا اللقاء ، فقد بدأت سلسلة اللقاءات المرسومة بعصام الذى قرر السفر إلى أوربا بالسفينة ، وحين تكتشف لمى هذه الحقيقة ، غير أنها من ناحيتها لا تدرك أيضاً بأنها ، فيما هى تدبر الأمور بالصورة الملائمة لها ، ويفعل زوجها الشئ ذاته تماماً ، إذ إنه أثناء حضوره مؤتمراً طبياً فى بيروت يتعرف على صديقة وديع عسّاف ، مها الحاج وعلى صديقتها الايطالية إيمليا فارنيسى حيث يقع فى غرام الأخيرة . وحين يقترح فالح على ايمليا أن تسافر على نفس الرحلة البحرية تحجز لنفسها مكاناً فى الرحلة ، وتشجع مها أيضاً على القيام بذات الرحلة إلى جانب وديع ، غير أن وديع ومها يشتبكان فى إحدى مشاجراتهما العديدة قبيل الرحلة ، فترفض مها المشاركة فى الرحلة البحرية ويصعد وديع إلى ظهر الباخرة بمفرده .

هذه إذن هى الشبكة المعقدة والمتفجرة من الشخصيات والعلاقات التى تواجهنا فى بداية الرواية . والقصة التى تجرى أحداثها فى الزمن الراهن والتى تشكل أحد الأطر الزمنية للرواية هى عبارة عن رحلة مدتها أسبوع واحد تبحر خلاله السفينة من بيروت إلى أثينا عبر قنال كورينث ، ثم حول الشاطئ الجنوبى لإيطاليا عبر مضيق مسينا إلى نابولى[٢] . خلال فترة الرحلة تجرى أحداث قليلة ؛ إذ يحاول راكب هولندى

٢ - فيما يخص معالجة موضوع الزمن فى رواية « السفينة » يمكن الرجوع إلى ما قاله ضياء الشرقاوى « المعمار الفنى فى رواية السفينة » (مجلة المعرفة . عدد آذار مارس - نسيان / أبريل ١٩٧٨) .

أن ينتحر بالقفز من على ظهر السفينة فى خليج كورينث ، غير أن محاولته تفشل . ولكن لدى إعادة التفكير بهذه الحادثة فيما بعد يمكننا اعتبارها نذير شؤم مسبق ينذر بالأحداث ، خصوصا إذا أخذنا بعين النظر التعليقات التى تصدر عن العديدين من شخصيات الرواية فى ذلك الحين (ص٩٦) . وفى وقت لاحق من تلك العراقية الجميلة الفاتنة . وهذا الحدث هو الذى يفجر القرار المصيرى الذى يتخذه زوجها ويعبر عنه بالقول :

« رقصتك الليلة الماضية كانت الحكم على بالموت . ساعدتنى فى الوصول إلى قرارى النهائى ، كان بإمكانى أن أقتلك البارحة ، كيف تحملت وأحجمت وعقلت ؟» (ص ٢٢٢)

يأتى حدث دراماتيكى ثالث حين يصاب محمود الراشد ، وهو أستاذ فى العلوم السياسية فى طريقه للانضمام إلى هيئة التدريس فى جامعة ليل الفرنسية يصاب بنوبة هيجان حين يرى أحد البحارة على السفينة ويدعى أنه هو الذى قام بتعذيبه فى السجن . ولكى يثبت ما يقول ينزع قميصه ليكشف عن ندوب مريعة . تهز هذه الحادثة الهدوء المصطنع للمجموعة ، غير أن قبطان السفينة ينحى هذه المشكلة جانباً ويعتبرها مشكلة جانبية حين يواجه مشكلة أهم ، وهى العاصفةالهوجاء التى واجهت السفينة وأخذت تزعزعها لمدة يوم كامل . توفر هذه العاصفة الفرصة لفالح وأيمليا للانفراد ، إذ إنهما الوحيدان (إلى جانب وديع) اللذان لا يصابان بدوار البحر ، وهو المصير الذى يجمع أيضاً بين عصام ولمى وهما فى حالتهما البائسة من الدوار والغثيان ، وأثناء ذلك يدرك وديع أن علاقة حب تربط بين فالح وإيمليا (ص١٥١) .

حين تصل الباخرة إلى نابولى تقترح رحلة إلى كابرى ، وعلى الرغم من الترتيبات المتقنة لهذه الرحلة غير أن فالح ولمى ، وكذلك ايمليا وعصام يمتنعون عن المشاركة فيها . فلقد قرر كل منهم استغلال انشغال الآخرين بتلك الرحلة إلى كابرى لقضاء ساعات قليلة ثمينة ، كل مع من يحب . يقضى عصام ولمى يوماً فى غاية السعادة فى نابولى يراهما خلاله كل من فالح وإيمليا اللذين حجزا غرفة فى أحد الفنادق ، وتبذل إيمليا قصارى ما فى جعبتها من فنون الإغراء لإثارة فالح ، غير أن هذا يزداد اكتئاباً بحيث يتحول المشهد فى غرفة الفندق إلى مشهد همجى فى مسحته الكاملة من اليأس والخبل .

وفى مشهد يشبه مشاهد كوميديا الأخطاء ينصب تفكير كل واحد منهم علي ضرورة العودة إلى السفينة قبل أن يعود من شاركوا فى رحلة كابرى . وبذا كان يومهم قصيراً غاية فى القصر . وبعد أن يشعر كل منهم بالغم لفراق محبوبه يعود عصام وإيميليا إلى نابولى لقضاء السهرة هناك ، وحين يعودان متأخرين تلك الليلة تكون لمى فى إنتظار عصام وهى تشتعل غضباً لأن عصام استطاع الخروج مع إيميليا بعد فترة وجيزة من مفارقته لها ، ومن ثم يتبادلان الحب بعنف فى مقصورته بينما يستغرق فالح فى نوم عميق فى المقصورة المجاورة . وحين ترجع فى النهاية إلى مقصورتها تعود فى غضون لحظات قليلة وهى فى حالة هلع شديد ، إذ تكتشف أن فالح لم يكن نائماً بل هو فى الواقع ميت ، وأن موته حدث منذ بعض الوقت ؛ إذ قدم على عملية انتحار مرسومة بإتقان ودقة لا يمكن إلا لجراح أن يقوم بها ، إذ يعثر إلى جانبه على زجاجة حبوب فارغة هى فى الحقيقة وثيقة اتهام لابد بعد ظهورها من الخروج من حالة الوهم التى تعيشها شخصيات الرواية على ظهر الباخرة فى تلك الرحلة البحرية إلى مواجهة الواقع بوضوحه الذى لا يرحم . وضمن هذا الوضع المرعب تصل مها الحاج ، صديقة وديع ، بعد أن أيقنت بأن حبها لوديع هو الأمر الأهم بالنسبة لها .

سبق وأن ذكرنا أن الزمن الحاضر الذى لخصنا أحداثه ليس فى حد ذاته العنصر القصصى الأهم فى الرواية ، إذ إن الأحداث والأمور المحيطة تثير باستمرار سيلاً لا ينضب من صور الارتجاع الفنى تسمح للماضى بأن يفجر الزمن الحاضر ويرتطم به . ولذا فإن استخدام راويين اثنين (يضاف إليهما فارنيسى التى تعيد سرد قصتها مع فالح فى نابولى) لا تسمح فقط بكشف الأحداث الجارية أثناء الرحلة البحرية فى تسلسلها الزمنى ، وبتصوير الشخصيات المختلفة من خلال وجهات نظر متعددة ، بل تسمح كذلك للماضى بتفسير الزمن الحاضر والتأثير عليه حتى نهاية الرواية تقريباً . وحين يعلم وديع بالطريقة التى اتبعتها لمى فى الأساس للحجز على السفينة ، مهيئة بذلك للبدء بمسلسل الأحداث بكامله ، لا يستطيع أن يصدق أن الأمور حدثت على هذا النحو .

صور الارتجاع الفنى تستهدف تقديم التفصيلات الضرورية حول نشأة وتعليم ومواقف شخصيات الرواية . حين يرى عصام لمى فى الفصل الأول يتدفق لديه سيل من

الذكريات حول الفترة التى قضياها معاً فى بغداد . ولدى مرور السفينة فى خليج كورنينت ، وعلى أنغام موسيقى باخ يستغرق وديع فى رحلة طويلة عبر الماضى يستعيد خلالها حفلات عيد الميلاد فى فلسطين ، وصديق صباه فايز عطا الله . ويتبع ذلك وصف طويل نابض بالحياة للقتال تمسكاً بمدينة القدس فى عام ١٩٤٨ وموت فايز . ومن الجدير بالملاحظة هنا أن وصف بيت فايز فى رواية السفينة ، يتطابق بشكل كامل تقريباً مع وصف جبرا لبيته هو نفسه في القدس كما ورد فى مجموعة المقالات التى ضمنها كتابه « الرحلة الثامنة » (ص٥٨)(٣) . وإذا أخذنا بعين الاعتبار أيضا أن جبرا فقد صديقاً اسمه عطا الله فى قتال عام ١٩٤٨ ، وأن كلاً من فايز ووديع فى الرواية يشتركان مع جبرا فى حبه للرسم ، كل هذه الأمور تعطى وزناً لتلك التفاصيل الحميمة ، والتركيز الذى يتم به وصف بلدة الكاتب والمأساة التى هزتها في العصر الحديث كما ترد فى صور الارتجاع الفنى التى يستعيدها وديع . حوادث أخرى تستعيدها شخصيات الرواية توفر للقارئ المزيد من التعمق فى بنيتهم الشخصية ، كما تنذر فى بعض الأحيان بما سيحدث . مثلاً يصف محمود حادثة واجهته حين كان طالباً فى المدرسة ؛ إذ يمتنع أحد زملائه عن التصريح بأن محمود هو المذنب فى تلك الحادثة ويتحمل العقوبة نيابة عنه . ويقول له فيما بعد بأنه يأمل أن يتصرف محمود نحوه بنفس الطريقة فى المستقبل . وكما يشير محمود للمجموعة ، بطريقة تبدو وكأنها عابرة فى ضوء الأمة التى يتعرض لها فيما بعد ، يشير إلى أنه خضع للتعذيب مرات عديدة ، ولكنه لم يعترف فى أى من هذه المرات ضد أى شخص آخر ، وهذا الأمر يقدم موضوع الاضطهاد السياسى فى العالم العربى المعاصر ضمن جو تسلط فيه الأضواء على قضية الاغتراب الثقافى (ص ١١٥ – ١٦٦) .

حين ينفرد عصام ولمى فى النهاية فى نابولى يناقشان استحالة التوصل إلى حل لوضعيتهما . يدفع هذا لعصام إلى استعادة تاريخ حبهما في مخيلته ، تفتح هذا الحب ونضجه أثناء وجودهما فى إنجلترا للدراسة ، واختناق ذلك الحب بفعل « العشائرية » فى العراق ، كل هذا يؤدى إلى أهم صور الارتجاع الفنى في الرواية والتى تتعلق بفالح كما تصوره الرسالة التى كتبها قبل موته . غير أن هذا يتعلق بأثر هذه الصورة على

(٣) راجع أيضاً فصل« القدس : الزمن المجسد » فى الرحلة الثامنة ، ص ١٠٧ – ١٠٨ ، ومجلة الدراسات الفلسطينية ٨ ، عدد ٢ (شتاء عام ١٩٧٩) ص ٨٤ .

الأحياء الذين خلفهم بعده . وليس على فالح نفسه . وكما يشير الراوى عصام ، فالرسالة وثيقة أعدت بمنتهى الحرص ونقحت من قبل كاتبها . وضمن خلفية سؤال هملت (فى مسرحية شكسبير) « أن نكون أو لا نكون » يعبر فالح عن خيبة أمله لعجزه عن العثور على أجوبة لتساؤلاته : كيف يمكن له أن يفشل فى إنقاذ حياة فتاة فى السابعة عشرة وينجح فى إنقاذ حياة عجوز فى السبعين ؟ وكم كان من الملائم أن الكاتب الذى تستخدم وثيقة فالح أسلوبه الوصفى هو كافكا (الكاتب التشيكى المتشائم) (ص٢١٧) ، إذ يحدث لمى عن حبه لإيميليا ويسامحها على سلوكها . وفى النهاية يُشير إلى حالة الاكتئاب التى يعانى منها فيقول : « قضيت عمرى باحثاً عن أزمات وثورات مثل هذه . ولكن إنسانيتى كانت دائماً رافضة ، لأنها مبتورة ، مشوهة ، مطحونة ، من الداخل ومن الخارج . أرفض زمن القتل ، أرفض زمن الخيبة ، أرفض اليأس . وها أنا أخيراً أرفض الأمل . تمنيت لو أستعلى على البشر ، على همومهم ، حقارتهم ، قساوتهم ، ولكننى أخفقت » (ص٢٢٤).

برحيل فالح تتضح أمور عدية . بالنسبة إلى إيميليا ، تحطم كل شئ بالطبع . أما عصام فقد صمم على مرافقة لمى إلى بغداد حيث سيواجهان دون شك نفس المشاكل الاجتماعية التى سبق لها أن فرقت بينهما ، وبالنسبة لوديع ومها فقد التأم شملهما بسعادة ، غير أن العودة إلى القدس وإلى أرض فلسطين مازالت أمراً بعيد المنال . وعلى هذا ، فإن المشكلات العديدة التى كانت تواجه أبطال الرواية ظلت بعيدة عن الحل فى ختامها . ولدي مغادرة السفينة يحس وديع بالسعادة لأن محمود يقف غير بعيد عن إيميليا ، وحين يحجزان فى الفندق لقضاء ليليتهما يشير عصام فى تعليق أخير إلى أن الليل قد انتصف ، ولذا فإن الرقص قد انتهى لتوه على ظهر السفينة (ص٢٤٣) .

بهذا المزيج شديد الغنى من الماضى والحاضر ، صاغ جبرا إحدى أكثر الروايات العربية تألقاً وإقناعاً من الناحية التقنية . إذ إلى جانب البراعة الفائقة فى السرد واستخدام أسلوب تفتيت الزمن الذى آمل أن أكون قد نجحت فى توضيحه فى هذا التحليل ، لابد من الإشارة إلى الاستخدام الوافر للرموز . السفينة والبحر هما من هذه الرموز ؛ فالسفينة تمثل عالماً مصغراً تتبادل فيه مجموعة من المثقفين العرب الأفكار حول الكثير من القضايا التى تؤثر على حياتهم وعلى شعوبهم وعلى الإنسانية جمعاء .

أما البحر فربما هو عبارة عن ستارة خلفية هادئة لهذه النشاطات التى تقوم بها الشخصيات ، كما كان فى خليج كورينث ، أو قد يوفر المسرح لجو التمزق والغثيان كما حدث فى يوم العاصفة . وبالنسبة لوديع ، تتشكل مجموعة من الصور المجازية المثيرة للانفعالات والذكريات من خلال استخدام الرموز المسيحية مثل الكنيسة ومغارة مولد السيد المسيح والشموع والتراتيل وما إلى ذلك .

وفيما يخص موضوع فايز بشكل خاص فإن ارتباطه بيوحنا المعمدان يحدث تأثيراً خاصاً (ص٥٦) . هذه الرموز والإشارات الضمنية الأخرى توضح سمة أخرى من السمات الفنية التى يتميز بها جبرا ، ألا وهى ثقافته الواسعة فى مجال الفكر والثقافة الغربية . والسفينة مليئة بمناقشات حول أعمال أدبية (بما فى ذلك أعمال لأناتول فرانس وغوته وديستوفسكى وكامو وكافكا) ، وأعمال فى الموسيقا والرسم والهندسة المعمارية ، وإشارات إلى الأساطير والخرفات القديمة . وقد صيغ العمل كله بأسلوب يرتفع فوق مستوى النثر الوصفى المجرد ، بل ويعلو إلى مستوى الشعر المنثور . ويضم العمل فى الواقع أشعاراً لجبرا نفسه ولشعراء عرب آخرين . غير أننى لا أقصد هنا هذه الأشعار فى تعليقى على أسلوب جبرا . ولنأخذ مثلاً الفقرة الأولى للرواية والتى تتألق بجمالها ؛ بحيث تستحق أن نوردها بكاملها : « البحر جسر الخلاص ، البحر الطرى الناعم ، الأشيب ، العطوف . وقد عاد البحر اليوم إلى العنفوان . لطم موجه إيقا ع عنيف للعصارة التى تقذف فى وجه السماء بالزهر والشفاه العريضة والأذرع الممتدة للشراك اللذيذة . البحر خلاص جديدة إلى الغرب ! إلى جزر العقيق ! إلي الشاطئ الذى انبثقت عليه ربة الحب من زيد البحر ونفث النسيم » (٩) .

هذه فقرة جديرة بالملاحظة فعلاً ، وهى لا تجسد فقط استخدام الكاتب للغة ، بل كذلك الطريقة التى يعالج بها البحر كرمز .

الهرب ، النفى ، الوحدة ، الانتحار ، الاغتراب ، فلسطين ، قلق المثقف المعاصر ، وخصوصاً المثقف العربى ، كل هذه المواضيع الرئيسية التى يستكشفها جبرا ببراعة فائقة فى روايته المتميزة هذه .

الرباعية

« كانت السماء زرقاء »

« المستنقعات الضوئية » ١٩٧١

« الحبل »

« الضفاف الأخرى » ١٩٧٣

إسماعيل فهد إسماعيل

يقول الشاعر الشعبي المصرى عبد الرحمن الأبنودى فى تعليق على الغلاف الأخير لرواية « كانت السماء زرقاء » الصادرة عن دار العودة فى بيروت : « هذا الروائى الشاعر ، الحزين ، القوى التأثير ، الضليع فى مشاكلنا نجح فى مزج تجاربه العامة والخاصة بطريقة لا تصدق فى بساطتها وعفويتها »[(١)] .

تكمن خلف مثل هذه البساطة دائماً سمة أديب محترف ، وهذا ينطبق على كتابنا هذا دون شك ، إذ إن رويات اسماعيل فهد إسماعيل الأربع ربما كانت تمثل أحد أكثر المشروعات الأدبية طموحاً ضمن نطاق الرواية العربية المعاصرة . غير أن علينا أن نعترف بأن نجاحه هذا جاء جزئياً . ولكن هذا لا ينتقص من المزايا الكبيرة لكل رواية على حدة ، وخصوصاً فيما يتعلق بسمات تكنيكية معينة . ونخص بالذكر هنا معالجته للزمن ، إلى جانب تقصى مختلف مستويات الوعى لدى الشخصية الرئيسية التى يتركز عليها الانتباه فى الروايات الثلاث الأولى من هذه الرباعية .

(١) انظر الغلاف الأخير لـ « كانت السماء زرقاء » (بيروت : دار العودة) .

هذه الملاحظة الأخيرة تبين سمة يتميز بها البناء الكلى للرباعية بكاملها . ويصف الكاتب نفسه هذه العملية بالبساطة المخادعة التى أشرنا إليها فى « كلمة » يقدم بها لرواية « الضفاف الأخرى » الصادرة عن دار العودة فى بيروت أيضاً عام ١٩٧٣ : « كانت السماء زرقاء » ، « والمستنقعات الضوئية » « والحبل » ثلاث روايات قصيرة . أما « الضفاف الأخرى » فهى محاولة لمتابعة بعض شخوص الروايات الثلاث السابقة ضمن خط زمنى واحد متطور(٢) .

الإطار الزمنى المحدد الذى تقع خلاله هذه السلسلة من الروايات هو الزمن الذى شهده العراق فى الستينيات من هذا القرن ، وهذا ما يبلغنا به الكاتب أيضاً فى تعليق منشور عن الرباعية . وعلى الرغم من أن هذا يجب ألا يكون دليلنا الوحيد ، فإن هنالك إشارات تاريخية كافية فى النص تؤكد مكان وقوع الأحداث . ولا شك بأن بإمكان القراء العراقيين أن يعثروا على إشارات ضمنية أكثر تحديداً من خلال تسلسل الأحداث وأقوال الشخصيات . تلى أية حال تبرز هذه الحقبة على أنها حقبة رهيبة بالنسبة لعناصر عديدة فى المجتمع العراقى . وفى الحقيقة فإن كتاباً قليلين استطاعوا تصوير الجو السائد أثناء تلك الفترة بمثل بلاغة واندفاع بدر شاكر السياب فى قصيدته : « مدينة السندباد » ؛ إذ يقول :

الموت فى الشوارع

والعقم فى المزارع

وكل ما نحبه يموت

الماء قيدوه فى البيوت

وألهث الجداولَ الجفاف

هم التتار أقبلوا ، ففى المدى رُعاف

وشمسنا دمُ ، وزادنا على الصحاف(٣)

(٢) إسماعيل فهد إسماعيل « كلمة » « الضفاف الأخرى » (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٣) ص ٧ .

(٣) ديوان السياب (بيروت : دار العودة ، ١٩٧١) ص ٤٦٧ . ترجمت إلى الإنجليزية تحت عنوان « مدينة السندباد » فى مجموعة من الشعر العربى الحديث ، ترجمة منى خورى وحامد الجار (بير كلى : مطبعة جامعة كاليفورنيا ١٩٧٤) ص ٩٧.

وظروف المجتمع هذه التى يشير إليها السياب فى قصيدته بهذا الاندفاع الواضح تبدو ضمناً وكأنها تصل إلى درجة الرعب فى العالم الذى يستدعه إسماعيل فهد إسماعيل فى رباعيته . إذ يكشف لنا العمل كل شخصية من الشخصيات وهى تحاول التغلب على تلك الظروف ، وبذلك يوضح لنا الكثير عن موقف كل من تلك الشخصيات إزاء المجتمع وحركة التغيير ، وتحاول الرواية الأخيرة الإجابة عن بعض الأسئلة التى تظل معلقة فى الرويات الثلاث الأولى ، كما تحاول العثور على حل لها .

كتبت الرواية الأولى من المجموعة « كانت السماء زرقاء » كما يقول لنا الكاتب ، فى عام ١٩٦٥ « بعد أن تم سحق قوى الخير »[٤] ، وإذا كنا مانزال نحتاج إلى دلائل أخرى على أن هذه الرواية ، بل والرباعية كلها ، تضع القضايا السياسية فى مقدمة اهتماماتها ، فإننا نتعرف على البطل الرئيسى منذ البداية وهو يحاول الهرب إلى إيران . غير أن المجموعة الهاربة تكتشف ويُصاب أحد أفرادها ، وهو ضابط سابق فى الشرطة ، بطلقة فى ظهره . والإطار القصصى الراهن للرواية كلها يتألف من أحاديث بين البطل الرئيسى وهذا الضابط الذى أقعدته إصابته ومنعته عن مواصلة الحركة . وتجدر الإشارة هنا إلى أن عدم إطلاق أسماء على العديد من الشخصيات الهامة فى الروايات الثلاث هدفين رئيسين بصورة خاصة . فهو يمكن الكاتب أولاً من أن يجرد الشخصية من أية هوية محددة كشخص ، وأن يحوله إلى شئ شبيه بالنمط ، بل إلى ما يمكن اعتباره دراسة حالة ما ضمن الطبقات والمواقف العديدة الممكنة ضمن المجتمع ، وهو ما يعزز إلى حد كبير الجو الضاغط المشؤوم الذى يسود الرواية عامة . يتعفن جرح ضابط الشرطة تدريجياً ويدرك بأنه ميت لا محالة ، ويطلب من الشخصية الرئيسية أن يدفنه بعد موته . وهذا يتيح للأخير الفرصة لتذكير الضابط بعبارات شديدة اللهجة بجرائمه الماضية ضد الإنسانية . وهذا لا يكشف فقط عن التوتر السائد بين الشخصيتين المختفيتين عن أنظار العالم الخارجى فى داخل كوخ صغير ، بل ويسمح كذلك للكاتب بأن يعبر عن غضبه « بعد أن تم سحق قوى الخير » .

غير أن هذه الأحاديث تستهدف تحقيق غاية أكثر أهمية ضمن إطار الرواية ككل ، وهى إثارة ذكريات الماضى فى ذهن الشخصية الرئيسية ، وهذا هو السبيل الرئيسى الذى يتيح لنا الفرصة للتعرف على الحوافز التى تحركه . وآلية إثارة الذكريات هذه ،

(٤) « كانت السماء زرقاء » ص ٤ .

وهذا الانتقال من الحاضر إلى الماضى ، ثم من الماضى إلى الحاضر هو أحد السمات البارزة للروايات الأربع ، وهى سمة يعالجها الكاتب بكثير من المهارة . إذ يحاول الكاتب ، عن طريق استخدام أحجام الحروف المختلفة فى الطباعة ، أن يلعب على مستويات عدة فى وقت واحد : القصة الحاضرة ، ذكريات الماضى (من ناحيتى القصة والحوار) ، المنولوج الداخلى وتيار الوعى . ويعالج الكاتب هذا الانتقال بين المستويات المختلفةبحرص شديد كما نرى فى المثل التالى :

« ستتركنى هنا إذن حين أموت » ؟

« ستفعل ذلك أنت قبل أن نفعل » .

« سأذهب إلى الجحيم » قال الضابط باستسلام أكيد : «أليس الأمر كذلك ؟»

« لا أعتقد ذلك »

« ولكنى قاتل »

« وقتيل أيضاً »

« هل تؤمن بيوم الحساب ؟»

« بالطريقة التى حدثت لك ؟»

ضحكة من زاوية الكوخ

« أهذا كل شئ ؟ »

« أريدك أن تموت مؤمنا »

« لماذا ؟»

« لأنك إنسان »

« وأنت ؟ »

كادت كلمات « أنا لست إنساناً » تفر من شفتيه ، بدأت المطرقة – المزلجة الزرقاء تعمل عملها فى رأسه « أنت لست إنساناً » هذا ما قالته له ، كان مازال قادراً على سماع ذلك الصوت الذى اختفى الآن ضمن محاولة لإظهار العاطفة . « أنت لست

إنساناً » كلماتك هذه ليست مبرراً كافيا لكى تكون لديك عواطف من الحجر حين تواجه حالة مثل هذه » (ص ٧٨ - ٧٩) .

لا توضح هذه الفقرة فقط الطريقة التى يتبعها فى نقل القارئ من زمن ما إلى زمن آخر ، بل تقدم لنا نقطة الارتكاز الرئيسية فى هذه الذكريات ، وهى علاقة الشخصية الرئيسية بامراتين إحداهما هى زوجته التى أجبره والده على الزواج منها لكى يضع حداً لعبثه المراهق مع فتاة أخرى . يفشل الزواج ، غير أن الزوجة تحمل ويقرر ألا يطلقها حتى يكبر الطفل . وهذه هى « الوضعية » التى يشير إليها المقطع الوارد أعلاه . والمتكلمة هي المرأة الأخرى التى يتبين لنا فى وقت لاحق من الرواية أن قرابة بعيدة تربطها به ، ويثير حبه لها أزمة فى وعيه ويوضح تذبذبه وتردده « إنها الفتاة ذات الرداء الأزرق » والتى يستمر فيها رمز اللون الأزرق الذى نجده أيضاً فى عنوان الرواية ، وفى المقطع الذى اقتطفناه قبل قليل . تتم رواية وتحليل تطور هذه العلاقة بين هاتين الشخصيتين وانهيار العلاقة الزوجية ضمن خلفية فيلم لشارلى شابلن يشاهده البطل الرئيسى مع « الفتاة ذات الرداء الأزرق » وهذا التجاوز بين المواقف المضحكة لشارلى شابلن وتردد بطل الرواية الرئيسى اللامنطقى يتوضح بشدة ، يضاف إلى ذلك السؤال المتكرر الذى تطرحه الفتاة ذات الرداء الأزرق فى قمة تنكر البطل لانهيار علاقته الزوجية حين تلقى زوجته بنفسها فى وسط الشارع (ص٩٤) .

وفى محاولة يائسة لمنعه من التوجه إلى إيران تستسلم الفتاة له ، وبعد ذلك وفى مقارنة حادة أخرى ، يشبه مشيتها بمشية شارلى شابلن . وتعود القصة إلى الكوخ ؛ حيث يجد الضابط المحتضر نفسه أن افتقاره للروح الإنسانية أمر يدعو إلى الاشمئزاز . ويبدل البطل الرئيسى رأيه ثانية ويقرر العودة للفتاة .

« بدت ابتسامة على شفتى الضابط المحتضر ، وهو يقول : حقاً ؟ متى ؟ » « ليس قبل أن تموت » .

« انطلقت ضحكة خائفة من فم الضابط » . (ص١٤٢) .

نعرف تتمة ذلك فى الرواية الرابعة .

يتضح التزام إسماعيل فهد إسماعيل بتصوير التوترات والصراعات الاجتماعية

فى الستينيات من هذا القرن فى التعليق الذى يأتى كمقدمة للرواية الثانية من هذه الرباعية « المستنقعات الضوئية » ويهدى الكاتب الرواية «لإنسانية شخصين عاشا من خلال موتى وشاركا فى مولدى ، جعفر موسى على وجميل جاسم الشبيبى »[(٥)] . والمستنقعات الضوئية التى يشير إليها عنوان الرواية هى زنزانات السجن التى تتسلل إليها خيوط من النور بين آونة وأخرى وتتغلغل فى جوها النتن ، كريه الرائحة . وبتكنيك روائى مماثل للرواية الأولى يقدم لنا الكاتب حكاية عن الزمن الحاضر ، الشخصية الرئيسية فيها (ويعطى هنا اسماً هو حميدة) سجين محكوم عليه بالسجن المؤبد مع الأشغال الشاقة . لقد صاحب رئيس السجانين وبعض الحراس ، وبذا يحصل على عدد من الامتيازات . ونعرف فى مطلع الرواية أيضاً أن زوجته قد تزوجت أعز أصدقائه ، وبذلك تتكرر تقريباً قصة منصور باهى فى رواية نجيب محفوظ ميرامار » ويمكننا الإشارة هنا إلى أن إسماعيل معجب بميرامار ؛ إذ إنه يذكرها مرتين فى الرواية الأولى « كانت السماء زرقاء » وباستعادة الأحداث الماضية نعرف سبب سجنه ، إذ إنه يشاهد لدى خروجه من دار للسينما مع زوجته قبل سنوات ، وكان الفيلم لمخرج أفلام الرعب « الفرد هيتشكوك » يشاهد عملية قتل وحشية لفتاة على يد شقيقها نظراً لأنها زلّت واحترفت الدعارة وهذه جريمة شرف تعيد إلى أذهاننا لا محالة القصيدة المعبرة العراقية نازك الملائكة « غسلاً للعار »[(٦)] :

« تنهيدة أخرى من خلال أسنانها ودموعها

أنين صاخب فى الليل

اندفع الدم

ترنح الجسد

موجات شعرها

تأرجحت فى التراب القرمزى . »

(٥) إسماعيل فهد إسماعيل « المستنقعات الضوئية » (بيروت : دار العودة ١٩٧١) ص٥

(٦) القصيدة فى ديوانها « قرارة الموجة » الصادر عن دار العودة عام ١٩٥٧ . ترجم الديوان إلي الإنجليزية كمال بلاطة وصدر عن دار القارات الثلاث . واشنطن العاصمة عام ١٩٧٨ .

وبينما تراقب الزوجة الموقف برعب يندفع حميدة بغضب جارف ويقتل الشقيقين دفاعاً عن النفس حين يهاجمانه بمديتيهما . ولكن الناس يتعاطفون مع الشقيقين القتيلين فى هذه القضية نظراً لأن هدفهما كان الدفاع عن شرف العائلة . وبعد أن تشوه الصحافة سمعته ، واصفة إياه بأنه خطر على المجتمع ، ويحكم عليه بالسجن مدى الحياة .

يتذكر هذه الحادثة لدى وقوع حادث مشابه فى السجن . إذ يتدخل حميدة ، صديق كبير السجانين ، وحراس السجن فى شجار يحدث بين اثنين من الحراس بسبب غش أثناء لعب الورق . وعلى عكس الشخصية الرئيسية فى « كانت السماء زرقاء » لا يستطيع بطل الرواية أن يمنع نفسه عن اتخاذ قرارات سريعة فى أوقات الأزمات ، حتى ولو لم يكن ذلك في مصلحته . ويشهد القارئ نتيجة ذلك فى حالتين ، يتلقى البطل نتيجة للأولى حكماً بالسجن المؤبد ، وفى الثانية سجناً انفرادياً .

تدور أحداث الرواية دورة كاملة . فى الفصل الأخير يبدأ فى الوصف نفسه الذى يتضمنه الفصل الثانى : حميدة يكسر الصخر تحت أشعة الشمس المحرقة فى منتصف النهار . غير أن هناك تبدلاً ، فمدير السجن الذى كان معجباً بكتاباته السياسية (وقد شجعه على متابعة الكتابة تحت اسم مستعار هو جاسم صالح) قد استبدل بمدير آخر أقل تعاطفاً معه بحيث تصل به كراهيته لحميدة باعتباره جاسم صالح ، إلى درجة الإقدام على صفعه . غير أن كبير السجانين ، صديق حميدة ، يتدخل بينهما .

أما الشخصية الرئيسية فى الرواية الثالثة « الحبل » فهو لا يحمل اسماً ، وهو يسارى وإن كان لم ينتسب إلى حزب إطلاقاً . تجرى الأحداث الحاضرة للرواية خلال ليلة واحدة ، حين يذهب بطل الرواية لسرقة بيت أحد ضباط الشرطة . ومن خلال هذه الحبكة ، ومن خلال الحوار الداخلى للبطل نتعرف على سلسلة من الأحداث التى أوصلته إلى هذا الموقف ، إذ يقول : « قصيدة واحدة عمرك أنت . قصيدة واحدة ، وفى كل عملية سرقة تنقص قصيدتك بيتاً ترى هل نفذ الرصيد ؟

« وكم مرة تحديت نفسك لأن تكتب قصيدة ثانية ؟ فلم تجد من تهجوه غير زوجتك ، إنها لا تشاركك - ولو وجدانياً - بالسرقة .

« الشعر .. الثورة .. اليسار .. لو أن الثورة .. لو أن اليسار ! في الماضي السارق تقطع يده اليمنى .. لكن اليسار – الآن – هو الذى قطع ..»(٧)

تكمن أهمية هذه القصيدة في أنها كانت ضد عبد الكريم قاسم الذى حكم العراق بيد من حديد في الستينيات وحتى مقتله في عملية اغتيال دموية . وبعد أن يقضي بطل الرواية ستة أشهر في السجن تفشل خلالها كل المحاولات لربطه بالحزب ويخرج من السجن على أساس ما يوصف بأنه حر و (برئ) ، غير أنه سرعان ما يكتشف أنه فقد وظيفته ، وأنه فوق ذلك لا يستطيع السفر على اعتبار أنه « سياسى متطرف خطر » وبدافع اليأس يتسلل إلى الكويت مشياً على الأقدام لكى يكسب قوته وقوت زوجته . وبعد أن يجمع بعض المال ويشترى الهدايا لزوجته تطرده السلطات الكويتية وتعيده إلى العراق نظراً لأنه لا يحمل جواز سفر . وحين يصل إلى نقطة الحدود يصادر منه كل ما معه ، وحينذاك يقرر احتراف السرقة ، على أن تقتصر سرقاته على منازل ضباط الشرطة . كل هذه الأحداث التى تمتد على مدى اثنتى عشر فصلاً تفسر وضع البطل الرئيسى فى الوقت الحاضر كما يرويها للقراء .

تتفجر عناصر عديدة أخري في ذهن بطل الرواية ، وهويجهد للوصول إلى المنزل الذى ينوى سرقته فى تلك الليلة ، متجنباً رجال الشرطة والحراس من مختلف الأنواع وهو فى طريقه لتحقيق ضالته . يتذكر أولاً والده وهو يضربه بالمقلاة إبان طفولته فيتحول لونه إلى الأسود المزرق ، ويهرب من البيت وهو فى العاشرة من عمره . ثم يتحدث عن زوجته التى تجاهد لتدبير معيشتها عن طريق الخياطة ، غير أنها تحس بالإحباط من وضع زوجها وبالاستياء مما يمارسه من أعمال . وعلى العكس من ذلك كان موقف الخادمة فى أحد البيوت التى يخطط لسرقتها ، إذ إنها تساعده فى أمرين : فتوفر له معلومات مفيدة عن البيت وسكانه (وهذا هو الدافع الأساسى الذى يحمله على التعرف عليها) ، كما ترضى غرائزه الجنسية ، وبدون أى تحفظ ، وبذلك تثير لديه الشعور بالذنب إزاء زوجته (ص٧٣) .

تتم السرقة كما خطط لها ، إذ يجد المجوهرات والعطور . غير أنه بعد أن ينتهى من فعلته يوقظ الطفلة من نومها وهو يهم بالخروج . وحين يهدهدها يستعيد ذكريات

(٧) « الحبل » لإسماعيل فهد إسماعيل (بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٢) ص ٢٥ .

طفولته ، ثم يترك ما سرقه على وسادتها ويعود إلى بيته مكتفياً بمبلغ رمزى هو عشرون ديناراً ، وهو ما يساوى تماماً المبلغ الذى صادره منه حراس الحدود لدى عودته من الكويت .

رواية « الحبل » هذه هى أكثر الروايات الثلاث التى ناقشناها حتى الآن . براعة فى دمج مختلف طبقات الزمن والوعى في وحدة فنية واحدة . وضمن إطار الحكاية الحاضرة تحملنا الرواية إلى طفولة البطل الرئيسى ، وإلى فترة سجنه ، وإلى حياته الزوجية عامة ، وإلى تفتيشه ذلك البيت الذى تعيش فيه الخادمة .. كل هذه الذكريات تثيرها لديه الأفكار والأحداث التى يصادفها أثناء عملية السرقة فى تلك الليلة . وبينما تصبح حدوة الحصان لدى التجار فى محلتهم إبان فترة طفولته رمزاً للشئ الذى لا يمكن لطفل أن يمتلكه (إلا إذا لجأ للسرقة) ، فإن الحبل الذى تحمله الرواية كعنوان لها يصبح فقط الوسيلة التى يستخدمها السارق للوصول إلى البيوت كي يسرقها ، بل ويغدو كذلك رمزاً لتحرقه هو وزوجته لممارسة حياة عادية لا تؤثر عليها « القصيدة الوحيدة » التى كتبها ، حياة يكون فيها حبل ينشران عليه غسيلهما على سطح منزلهما . إن ضالتهما هى « البحث عن العمل والكرامة » كما يقول إلياس خورى (« تجربة البحث عن أفق »/ص٩٥) . وفى ختام الرواية هناك ما يوحى بأن الزوجة أقنعته بالتخلى عن السرقة ، غير أن ذلك يظل معلقاً ، شأن نهايتى الروايتين السابقتين .

أشرنا أعلاه إلى ما ذكره إسماعيل فهد إسماعيل فيما يتعلق بالبناء الكلى لهذه الرباعية الروائية ، إذ أشار إلى أن رواية « الضفاف الأخرى » وهى الأخيرة فى الرباعية ، هى محاولة لمتابعة حياة بعض شخصيات الروايات الثلاث الأولى . وإذا تذكرنا ما أشرنا إليه من قبل من أن بطل رواية « الحبل » هو أكثر الشخصيات الرئيسية فى الروايات الثلاث الأولى تطوراً وصقلاً من الناحية الفنية ، فإن من الجدير بالملاحظة أنه كان الوحيد من بين الشخصيات الرئيسية للروايات الثلاث الذى يظهر فى الرواية الأخيرة كأحد أبطالها الرئيسيين ، وهو يحمل هنا اسم كاظم عبيد . من الروايتين الأخريين يأخذ اسماعيل فهد إسماعيل شخصية فاطمة صديقة بطل رواية « كانت السماء زرقاء » (وهى زوجته الآن) والذى تخلى لفترة عن فكرة الهرب إلى إيران ، غير أنه يهرب ثانية تاركاً معها ابنه من زواجه الأول . كما يأخذ كذلك شخصية

« الزائر » وهو رئيس السجانين فى السجن الذى كان حميدة يقضى فيه حكماً بالسجن المؤبد فى رواية « المستنقعات الضوئية » يضاف إلى هذه الشخصيات الثلاث « ضيف الحدث » (كما يصفه الكاتب) وهو كريم البصرى .. وهو مستوحى إلى حد ما من شخصية كريم الناصرى بطل رواية « الوشم » للكاتب العراقى عبد الرحمن مجيد الربيعى (ص٧) .

يوصف لنا إطار هذه القصة الذى يتطور ضمنه تسلسل الحدث ذى الزمن الواحد على الفور فى سلسلة من التعابير المتقطعة « العمل ، العمال ، المصنع ، مشارف المدينة ، السياج ، الآلات ، الضجيج ، ١٢٠٠ عامل ، ساعات العمل ، ظروف العمل ، الأجور » (٩) .

هذه التعابير الموجزة المتراكمة هى مقدمة كافية للتخطيط للإضراب الذى سيقوم به العمال والذى يشكل خلفية لهذه الرواية ، بينما يوضح لنا رد فعل كل شخصية من شخصيات الرواية الكثير عن مواقفها الاجتماعية والسياسية . تتولى فاطمة أولاً شرح الظروف للقارئ فهى تعمل سكرتيرة لمدير المصنع . ثم يأتى دور كاظم عبيد الذى يجد لنفسه عملاً كعامل فى المصنع بعد أن تخلى عن ممارسة السرقة . ويتلوه القادم الجديد « كريم البصرى » ، وكان هذا قد قضى فترة فى السجن أيضاً ، غير أنه استطاع تأمين منصب أعلى وهو مأمور مخزن . وبعد ذلك نسمع الرواية كما يرويها لنا « الزائر » ، وهو كبير السجانين الذى يتم تعيينه بعد طرده من وظيفته تلك آذناً فى مكتب مدير المصنع .

يكشف كل من هؤلاء الأربعة ، من خلال روايته للأحداث ، جو الشكوك والخوف السائدين فى القصة ، والذى يدعمه تعيين كبير السجانين السابق آذناً فى مكتبه ، بل إنه لدى معرفته بالتخطيط للإضراب يلوح أمام عينى كريم البصرى بإمكانية ترقيته لكى يحمله على التجسس على زملائه وكشف خططهم له . يثير المدير الأحداث الرئيسية للرواية بإملاء خطاب على فاطمة يوجهه إلى السلطات لإبلاغها بخطط الإضراب وطالباً اعتقال ثلاثة من العمال على الفور ، وهم أحمد عبد الله وجعفر على وكاظم عبيد. كان رد الفعل مختلفاً لدى كل من فاطمة وكريم ، إذ إن فاطمة مجبرة على البقاء فى مكتبها إلى أن يحين وقت انتهاء الدوام . كما إن قدرتها على الحركة محدودة

نسبياً من الناحية الاجتماعية بحكم كونها امرأة . يتوجه كريم إلى بار رخيص لكى يفكر فى المعضلة التى يواجهها وهو يحتسى العرق الكريه . هل يتعاون مع المدير ليحصل على الترقية ، أم يلتزم بمثله العليا ويساعد زملاءه العمال . وبعد أن يحزم أمره ويسكر سكراً فعلياً يسرع إلى بيت كاظم ؛ حيث يصل في الوقت المناسب تماماً لكى يبلغه قبل وصول رجال الشرطة .. يهرب كاظم من فوق سطح البيت ، أما الآخران فكانا أقل حظاً ويتم اعتقالهما بالفعل . وتسرع فاطمة لإبلاغ العمال الثلاثة ولكنها تصل متأخرة .

يهرب كاظم للاختباء فى بيت فاطمة ، حيث يختفى عن أعين الشرطة ، ويشهد من مكان اختفائه على السطح كذلك محاولات كريم الفاشلة لابداء إعجابه بفاطمة . ولكن هذه تظل وفية لزوجها على الرغم من أنه تركها إلى مكان مجهول منذ أربع سنوات . وعلى الرغم من أن محاولات كريم تثير اشمئزازها ، إلا أن وجود كاظم فى البيت يثير فى داخلها غرائزها الأنثوية الخفية ، حتى إنها فى لحظات يأسها إنما تقارنه بزوجها (٢٤٤) .

يقترح كاظم على مجلس العمال المضربين أن يعود لممارسة السرقة للحصول على بعض المال بهدف تمويل صندوق الإضراب . وأى بيت أنسب لذلك من بيت المدير نفسه ؟ .. غير أن العمال يرفضون هذه الفكرة رفضاً قاطعاً ، وهم فى الحقيقة يرتابون ارتياباً شديداً بعروض المساعدة والدعم التى يقدمها كل من كريم وكاظم اللذين تزعجهما الأسئلة الضمنية التى تشكك فى التزامها بقضية العمال . يناقش كاظم هذه الفكرة مع فاطمة أيضاً ، غير أنها ترفضها كذلك . وعلى الرغم من تلك المعارضة ، فإنه يمضى فى تنفيذ خطته ويسرق بيت المدير حيث لا ينجح فى العثور على مجوهرات قيمة فحسب ، بل وكذلك فى تجنب إيقاظ « الزائر » (الذى أصبح يعمل أيضاً كحارس خاص للمدير) إذ يتابع هذا نومه العميق بينما يمضى كاظم فى تنفيذ خطة السرقة .

فى نهاية الرواية لا يفشل كريم البصرى فحسب فى الحصول على الترقية التى تحمس لها بحيث لجأ إلى الازدواجية فى موقفه للحصول عليها ، بل يطرده المدير من عمله كلياً . ويتوجه من جديد إلى باره الرخيص ، وبعد أن يسكر سكراً شديداً يتم

اعتقاله بتهمة التعرض للمارة . يقرر كاظم الذهاب إلى الكويت مرة أخري ، ويواجه غضب فاطمة الشديد ؛ حيث تصب عليه اللوم نظراً لأن عملية السرقة التى قام بها قد أدت إلى اعتقال « الزائر » وتعذيبه .

وفى بادرة وداعية يقرر أن يأخذ عشرين ديناراً من حصيلة السرقة « كمصروف للسفر » (ص٢٧٤) . وضمن هذا الجو من التمزق كانت فاطمة هى الوحيدة الى تبدي قدرة على الثبات ، إذ تبدأ فى تحدى الأقوال الضخمة التى يطلقها زوجها باعتبارها كلمات كبيرة ، ولكنها مجرد كلمات « كنت تجيد التعامل مع الكتب فقط هذه الكلمات بحاجة إلى عمل ...» .

ولتأكيد هذا التحول فى موقفها تطرح على نفسها سؤالاً هاماً فى ختام هذا الفصل فتقول : « ماذا لو أنك عدت الآن ؟ أظنني سأستقبلك قائلة :

كيف حالك ؟ .. ابنك كبر ، ولكنه سيرفضك أيضا » (ص٢٨٢-٢٨٣).

قبل النظر فى مزايا هذه الرباعية الروائية ككل علينا أن نورد بعض الملاحظات على هذه الرواية الرابعة ، باعتبارها محاولة لالتقاط الخيوط من الروايات الثلاث ، ومتابعة خط قصصى متوائم معها . ولكن التجربة فى رأيى أقل من ناجحة . يدرك القارئ فى كل من الروايات الثلاث الأولى أن تياراً سياسياً تحتياً قوياً يسود جو الرواية ككل . وتركيز الكاتب على شخصية رئيسية واحدة ، وكذلك قدرته النادرة على دمج عناصر الماضى والحاضر والمستقبل معاً ضمن إطار وعى واحد ، هذان الأمران ساعدا على إنتاج تجربة مركزة ، وإن كانت النهايات ظلت مفتوحة . كما أن كل رواية من الروايات الأربع تستحق وجوداً مستقلاً . تتجنب الرواية الرابعة التكرار بتركيزها على شخصيات غير رئيسية (باستثناء كاظم) من الروايات الثلاث الأولى . غير أن الكاتب يسمح للقضايا السياسية التى تهمه بأن تفرض على القصة بصورة شديدة الوضوح مع الأسف . وبعد استقصاء الأفكار الداخلية والطموحات التى يحملها كل من أبطال الروايات الثلاث ، كانت الطريقة التى تخلص فيها الكاتب من الشخصية الانتهازية والشخصية الهروبية فى نهاية الرواية الأخيرة مرتبة ومنظمة أكثر مما يجب ، ويستطيع القارئ فى الحقيقة وبدونما عناء كبير أن يتنبأ بنهايتهم . كما أن الكاتب ، بلجوئه فى الرواية الأخيرة لاستخدام نفس التكنيك السردى الذى اتبعه فى الروايات

الثلاث الأولى ، مع وجود كل تلك الأصوات فيها ، لم يسمح الكاتب لنفسه بالتعمق فيما يدور فى ذهن كل شخصية من الشخصيات . وليست هناك فرصة فى الحقيقة لتحقيق ذلك على الرغم من أن حجم الرواية الأخيرة ضعف حجم كل من الروايات الثلاث الأولى ، وعلى هذا كانت المحصلة النهائية مفتعلة وتفتقر إلى نقطة ارتكاز .

هذه التعليقات الأخيرة تتعلق بالرواية الرابعة عملاً منفصلاً يتوج الرباعية ككل وسأعود الآن لدراسة مزايا الروايات الثلاث الأولى والأساليب التى استخدمها إسماعيل فهد إسماعيل فى مهمته المعقدة هذه .

إن أى تقييم لمدى تأثير وأهمية هذا العمل لابد له من أن يركز على اللغة التى استخدمها الكاتب . وتجدر الإشارة إلى أن لجوء الكاتب إلى أسلوب السرد المسهب كان نادراً بالفعل فى الروايات الأربع ، بل كان يركز على العبارات القصيرة التى تأخذ شكل عبارات التعجب أو ، على المستوى الذهنى الداخلى ، عبارات التفكير المكثفة الموجزة لتيار الوعى . وهذا التكنيك واضح بصفة خاصة فى بداية الروايات الأربع ، كل على حدة ، إذ يجد القارئ نفسه فى كثير من الأحيان معلقاً وسط شخصيات مجهولة الهوية وغامضة ،إلى أن تبدأ المقاطع المتفرقة للقصة تدريجياً فى توفير الخلفية اللازمة لتمكين القارئ من رؤية وتحميص الأفكار المشتتة للشخصية الرئيسية ، وإذا أخذنا الأسلوب الذى كتبت به الرباعية بعين الاعتبار فقد لا يكون من باب المصادفة أن التعليقات على الغلاف الأخير للرواية الأولى كانت من قبل ثلاثة شعراء ، هم : عبد الوهاب البياتى ، وصلاح عبد الصبور ، وعبد الرحمن الأبنودى ، الذى أشرنا إلى تعليقه في بداية هذه الدراسة . واللغة المستخدمة ظلت تتقيد باستمرار بقواعد اللغة الصحيحة تقيداً كلياً وتلتزم بالعربية الفصحى ، وفى المرات القليلة التى لجأ فيها الكاتب لاستخدام كلمات عامية ، فقد كان يحصرها ضمن أقواس ويشرحها فى حواشى خاصة (ص١٣ . ٧٩) . وعلى هذا ، فإن الحصيلة الكلية للأسلوب ليست نثراً سردياً عادياً ، فالاقتصاد الشديد فى استخدام الكلمات الذى يعمد إليه إسماعيل فهد إسماعيل باعتباره أفضل وسيلة لنقل تصوراته الذهنية للأفكار الداخلية متعددة الطبقات لشخصيات رواياته ، هذا الاقتصاد يجبره على استخدام كلماته بكل براعة الشعر النثرى أو براعة الكاتب المحترف لأقصر أنماط القصة القصيرة .

ومجمل القول إن قدرة إسماعيل فهد إسماعيل تتجلى أكثر ما تتجلى فى استخدام الكلمات للتعبير عن الوضع النفسى بدقة وفعالية الواقع المعاش . ودمج الوضع النفسى والواقع معاً يجعل من هذه السلسلة من الروايات مساهمة مرموقة فى إرساء تقاليد الرواية العربية المعاصرة ، ولابد لنا من الأشارة كذلك إلى أن تقييمنا لهذا العمل من الناحية الأدبية يجب ألا يمنعنا من القول : إن هذه الرباعية تقدم لنا صورة نابضة بالحياة للعراق فى الستينيات من هذا القرن ، وهذا هو الهدف المعلن للكاتب ، وقد تمكن من تحقيقه بتميز واضح .

الزينى بركات - جمال الغيطانى

تحتفظ الترجمة الإنكليزية لهذه الرواية بعنوانها الأصلى ، أى الزينى بركات[1] ، فتأثير عنوان الرواية بالعربية يماثل إلى حد كبير تأثيره فى النص الإنكليزى ؛ إذ إنه يثير أحاسيس حب الاستطلاع والاستغراب ، اسم بركات ليس غريباً عن أسماع القارئ العربى الحديث ويمكننا الإشارة إلى أن اسم عائلة أحد الروائيين العرب الذين استعرضنا أعمالهم فى هذا الفصل « بركات » إلا أنه ما أن يكشف نص الرواية للقراء أن الاسم الكامل للشخصية الرئيسية هو « بركات بن موسى » فإنهم سيشعرون بأن للاسم دلالات قديمة ، ولكنهم لن يعتبروا الاسم غير مألوف . غير أن « الزينى » هو أمر آخر ، فالكلمة ترتبط فى معاينها « بالزينة والبهرجة » ، على أنها تدل على شخصية « لامعة » ولا تكاد نمضى فى قراءة النص بعض الشئ حتى يصادفنا نص مرسوم رسمى يصدره السلطان من القلعة فى القاهرة فى ٨ شوال ٩١٢ هـ (الموافق للحادى والعشرين من شباط / فبراير ١٥٠٧) معلناً منح « بركات بن موسى » لقب « الزينى » الذى يظل مرتبطاً باسمه ما بقى على قيد الحياة (ص٢٨) .

(١) الزينى بركات لجمال الغيطانى (القاهرة : دار مأمون للطباعة ، ١٩٧٥) ، علماً بأن الرواية طبعت للمرة الأولى فى دمشق عام ١٩٧١ . ترجمها إلى الإنجليزية فاروق عبد الوهاب (لندن : بنجوين ، ونيويورك : فايكنغ ، ١٩٨٨) . ويمكن لنا أن نقارن هنا بين اختيار المترجم الاحتفاظ بالعنوان الأصلى للرواية فى النص الإنجليزى والاختيار المعاكس لترجمة الثلاثية (نجيب محفوظ) لكل من الإنجليزية والفرنسية . ولقد ناقشت القضايا المتعلقة بالمواقف الثقافية الخاصة بهذا الموضوع بالتفصيل فى مقالة بعنوان : « تأثير النص المترجم : قضية روايات نجيب محفوظ » فى « أدبيات » العدد ١ (١٩٩٣): ص ٨٧ - ١١٧ . (روجر آلن) .

تنقل الرواية القارئ إلى زمن سابق فى فترة مضطربة من التاريخ المصرى ونقطة الارتكاز الرئيسية فى الرواية هى فى الفترة بين عامى ١٥١٦ ، ١٥١٧ م حين هزمت الجيوش العثمانية قوات المملوك السلطان الغورى فى معركة مرج دابق . والوسيلة التى يتم إعلام الشعب المصرى بآثار تلك الهزيمة إنما هى عن طريق إصدار بيانات عمومية تصدر هذه المرة عن لقب جديد وغير مألوف للناس هو « الخنكار » ، وهو تعبير تركى عثمانى يحمل فى طياته مضامين الواقع المؤلم لمصر سيطرة عسكرية وسياسية جديدة تتحكم بالمدينة والبلاد عامة . فالزينى بركات ، إذاً ، هى رواية تتحدث عن التاريخ ، عمل قصصى يستخدم الوثائق التاريخية ، غير أنها لا تندرج بالتأكيد ضمن الروايات التاريخية التى سبق لنا أن استعرضناها فى مطلع هذا الكاتب . فالغيطانى ينتمى إلى جيل أصغر سناً من كتاب الرواية العرب ، إذ ولد إثر الحرب العالمية الثانية (فى عام ١٩٤٥) ، ويمكن اعتباره واحداً ممن أطلق عليهم « أبناء جيل الثورة » وكتاباته إنما تعكس ردود الفعل المتنوعة التى تم التعبير عنها قصصياً حول مسار تاريخ الثورة ، وهى فترة حديثة العهد ، خاصة فيما يتعلق بوضع الروائيين ضمن الإطار الاجتماعى الذى خلقته الثورة . لقد كتبت « الزينى بركات » بالذات فى فترة التوتر ومحاسبة الذات والاتهامات المضادة التى سادت فى فترة ما بعد هزيمة عام ١٩٦٧ ، وهى حقبة تاريخية سادتها عملية عادة دراسة متعمقة لأسس الثقافة العربية والمجتمعات العربية التى بنيت على هذه الأسس . والغيطانى نفسه مهتم بدراسة التاريخ المصرى والثقافات المحلية السائدة فى المناطق القديمة من مدينة القاهرة ، وهو يزودنا ببعض المفاتيح التى توضح لنا دوافعه الخاصة حيث يقول : « إن الفنان يسجل مالا تذكره سطور المؤرخين ، أو صفحات الجرائد ، أو سجلات الحوليات ... هنا أعتبر أن الفنان مؤرخ من نوع فريد ، لأنه يصون جوهر مسافة زمنية من العدم ، من التلاشى فى هذا الفراغ الكونى الرهيب المسمى بالزمن »(٢).

تنتقل الرواية ، إذن ، بالقارئ إلى عالم نابض بالحياة يعاد خلقه لفترة زمنية تاريخية مضطربة قبل ثلاثة قرون ونصف القرن ، إلا أن التكنيك الذي ينتهجه السرد

(٢) «جمال الغيطانى ، بعض مكونات عالمى الروائى » - الآداب عدد ٢-٣ (شباط / فبراير - آذار / مارس ١٩٨٠) ص ١١٣

والجو الذى يخلقه الكاتب إنما يخلقان جواً مليئاً بالمفاتيح والدلائل التى يستهدفها الكاتب بالنسبة للعصر الحاضر . ولقد أشرنا أعلاه إلى التأثير الأولى الذي يحدثه عنوان الرواية نفسها . غير أن الكاتب إنما يجر القارىء إلى داخل لعبته الساخرة وهو يعود به إلى زمن سابق ، إلى القرن السادس عشر . والعرض التاريخى الذى يقلده الكاتب بشكل رائع ويضمنه داخل نص الرواية مبنى على أساس منطق الزمن الذى لا يرحم ، والذى يشير إليه الغيطانى نفسه فى المقطع الذى أوردناه سالفاً ، على أساس مبادئه المنظمة ورموزه التى يشار إليها فى نص الرواية ، أى الأوقات المحددة بالسنوات والأحداث فى تسلسها المرتب . ومجرد ذكر أى اسم بهذه الطريقة البارزة يصبح إدخالاً حديثاً لكلمات وعبارات فى محاكاة لنص سابق من التاريخ الرسمى للقرون الوسطى . وحتى بعد إعطاء شخصية الزينى بركات مثل هذه المكانة البارزة يتابع الكاتب ألاعيبه السردية بجعل هذه الشخصية المركز الرئيسى فى الرواية دون أن يسمح لها بالكلام على الإطلاق ، وهو يخلق الهالة التى تحيط بهذه الشخصية بمزيج غنى من المصادر النصية الشفهية والمكتوبة ، التى تعبر عن مدى سلطته وعن الغموض الذى يحيط بهذه السلطة . والصورة التى نتلقاها ، إنما تنتج عن تفاعل تلك الروايات المختلفة للأحداث بعضها مع بعض ، التى يتم ابتداعها جميعاً من مجموعة رقع[٣] تتكون من « مصادر » تختلف فى مدى موثوقيتها . أما الآن فسنحاول تقصى براعة الرواية نفسها قبل أن نتحول لتحرى إسقاطاتها وأهميتها المعاصرة .

(٣) تعمدنا استخدام كلمة « رقع » للإشارة إلي مهنة الغيطاني الأصلية وهي مصمم سجاد ، وهو ما تشير إليه سامية محرز في دراساتها الممتازة لرواية « الزيني بركات استراتيجتها السردية » في مجلة الدراسات العربية الفصلية Arab studies Quarterly السنة الثامنة ، العدد ٢ (ربيع ١٩٨٦) ص ١٢٠ - ١٤٢ (المبنية على أطروحة شهادة الدكتوراة التى قدمتها لنيل هذه الشهادة من جامعة كاليفورنيا بلوس أنجلوس عام ١٩٨٥) . ومن بين الدرسات الأخرى لهذه الرواية نود الإشارة إلي دراسة سامية أسعد في مجلة فصول / السنة الثانية العدد ٢ (كانون الثاني / يناير - شباط / فبراير ١٩٨٢) تحت عنوان « يكتب الروائي التاريخ » ص ٦٧ - ٧٣ وكذلك دراسة فيصل دراج « الإنتاج الروائى والطليعة الأدبية » (يتبع فى الصفحة التالية) .

تبدأ الرواية بسـمة بنيوية واعيـة كما يصفها كيـر مـود فى عنـوان كتـابة « الإحساس بالنهاية » ، إذ تسبق النص عبارة تقول « لكل أول آخر ، ولكل بداية نهاية » وكأنما فى محـاولة لتحديد حدود مسار هذا العمل يقدم لنا الفصل الأول من الرواية راوياً يتولى رواية الأحداث بصيغة المتكلم ، وهو الوحيد الذى يستخدم صيغة المتكلم فى عمل يستخدم أنماطاً سردية متعددة : ألا وهو الرحالة البندقى فياسكونتى جانتى . وإذا تحولنا إلى نهاية العمل السردى ، فإن القارئ يكتشف أن النهاية توضع أيضا بين يدى هذا الراوى أيضاً . علاوة على ذلك ، فإن القول الذى يأتى فى مطلع الرواية ليس مجرد عبارة مناسبة دون أن تكون لها أهمية كبيرة ، وإنما هو إشارة إلى أن بداية الرواية – أى الفصل الأول – هو فى الحقيقة بداية النهاية (العام ١٥١٦) وليس البداية التسلسلية للأحداث(٤) . وبذا فإن الأحداث الداخلية فى السرد إنما تتم روايتها تحت مظلة سردية تتكون من ستة أجزاء (سميت سرادقات) وذلك ضمن إطار رؤية خارجية من زائر عابر يزور القاهرة . ويؤكد الغيطانى على هذا العامل الخارجى حين يعنون الفصل النهائى من الكتاب « خارج السرادقات » . يحدّث هذا الزائر القادم من البندقية القارئ عن مخاوفه نظراً لكونه أجنبياً ، ومسيحياً وهو يستمع للأحاديث بين سكان القاهرة . وفى حين توفر المقاطع التى يرويها هذا البندقى للقارئ معلومات قيمة تمكنه من الإحساس بالجو الذى يسود فى المدينة ، فإن المهمة الأساسية لهذه المقاطع التى تتناثر فى مختلف أجزاء الرواية هو إيضاح عملية التغيير التى تجرى كما يراها شخص من الخارج. وكما أشرنا أعلاه فإن مطلع الرواية الذى يرويه جانتى إنما

= مجلة الكرمل السنة الأولى،(عدد الشتاء ١٩٨١) ص ١٢٤-١٣٧ . ودراسة سي كي دراز C.K.Draz «بحثاً عن أشكال سردية جديدة: السخرية في أعمال أربعة روائيين مصريين (١٩٦٧-١٩٧٩): الغيطاني، يحيى عبد الله، طوبيا، صنع الله إبراهيم » مجلة الأدب العربي (١٩٨١) ص ١٢٧-١٤٤، ومقالة وليد حمارنة «قصاصون وأساليب سردية في الرواية العربية المعاصرة» في «الرواية العربية منذ عام ١٩٥٠» (العالم العربى Mundus Arabicus) السنة الخامسة ص ٢٠٥-٢٣٦ (كامبردج- ماستشوسيتس دار مهجر ، ١٩٩٢) ودراسة سعيد يقطين «تحليل الخطاب الروائى» ، ص ١٣٦-١٤٢ و ٢٥٢ – ٢٦١و ٢٥٨-٢٦٧ ، وفى «انفتاح النص الروائى» (بيروت: المركز الثقافى العربى ، ١٩٨٩) خاصة ص ٤٨-٥١و ٦٠-٦٨ .

(٤) يستعرض سعيد يقطين السمات المختلفة للزمن السردي في دراستيه حول الرواية العربية (وخاصة في رواية الغيطاني) . وهاتان الدراستان هما «تحليل الخطاب الروائي» (ص ٨٩-١٤٧) ، «وانفتاح النص الروائي» ص ٤٨-٥١ .

يصف المدينة قبل الهزيمة على أيدى الجيوش العثمانية. والصورة قاتمة ، إلا أن ما يتم التأكيد عليه بصورة أساسية هو التغيير :

« تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام ، وجه القاهرة غريب عنى ، ليس ما عرفته فى رحلاتى السابقة ، أحاديث الناس تغيرت ، أعرف لغة البلاد ولهاجاتها ، أرى وجه المدينة مريضاً يوشك على البكاء ، امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر الليل ... أرى القاهرة الآن رجلاً معصوب العينين مطروحاً فوق ظهره ، ينتظر قدراً خفياً »(٩ . ١٦) .

أما روايته حول العالم التالى فهى تشكل الفصل الأخير من الرواية . وهى أيضاً تسجل سيناريو متبدل « فى ترحالى الطويل ، لم أر مدينة مكسورة ، كما أرى الآن ، بعد انقطاعى ، غامرت ونزلت إلى الطرقات ، فى الهواء حوّم الموت بارداً لا يرد رجال ابن عثمان يدورون فى الطرقات يكسرون البيوت ، لا قيمة للجدران ، الأبواب ملغاة فى هذا الزمن » (ص٢٣٩) .

وكما هى العادة فى مثل هذه الحالات التى يستخدم فيها إطار هيكلى ، فإن هنالك علاقة بين السرد الخارجى وبين أنماط النصوص المختلفة فى داخله فزائر القاهرة هذا ، والذى يوفر للقارئ الانطباعات الشخصية المباشرة الوحيدة بصيغة المتكلم فى الرواية كلها ، زائر القاهرة هذا يبلغنا عن شخص من معارفه ، صديق له هو الشيخ محمد أحمد بن إياس الذى يسمح لنا بالاستشهاد بمقاطع من روايته للأحداث فى مصر ، وذلك حول مغادرة السلطان الغورى للقاهرة لمواجهة الجيوش العثمانية فى سورية (ص١٨٧-١٨٨) . وفى حين كان جانتى شخصية من ابتداع الغيطانى ، فإن ابن إياس (١٤٤٨ - ١٥٢٢) هو مؤرخ مصرى عاش فى تلك الفترة ، وروايته التاريخية للأحداث التى جاءت ضمن مؤلفه « بديع الزهور فى وقائع الدهور» هى من الروايات المتميزة لأحداث تلك الفترة بحيث إن الرواية لا تستشهد بها فى القسم الخاص بانطباعات الزائر البندقى عن أحداث عام ٩٢٢ هـ (١٥١٦م) فحسب ، بل كذلك فى رواية أحداث معركة مرج دابق وكذلك عملية جلد الزينى بركات على يد معلمه الصوفى (٢١١ . ٢١٢ . ٢١٣ . ٢١٥) . والطريقة التى يورد بها الغيطاني نصوصاً تاريخية فعلية ومقاطع تحاكى هذه النصوص وغيرها من أساليب المراسلات الأخرى ، إنما هى من السمات المتألقة للعبة التى يمارسها الكاتب فى استخدامه لنصوص مختلفة ، وهو ما سنتناوله بالبحث الآن فى تقصينا للبّ النص السردى .

فى الوقت الذى تقع فيه أحداث شديدة الأثر على المستوى الاستراتيجى الأوسع ، فإن عملية إيصال المعلومات إلى أسماع الناس فى مصر عن هذه الأحداث ، إنما تتم بحرص شديد وضمن مناورات محبوكة بعناية . فالتفاصيل عن الكارثة المتوقعة موجودة : الزينى بركات يعلم تمام العلم بأن العثمانيين يخططون للهجوم على مصر ، وحتمية الحرب واضحة حتى لطالب شاب فى الأزهر (١٢٧ ، ١٨٢) . ومع ذلك فإن التأثير المحتمل لمثل هذه المواجهات والنزاعات الكبرى تبقى مجهولة بالنسبة لغالبية الناس . فالكل مشغول بتأمين ما يضمن له مجرد البقاء على قيد الحياة ، والسلطات الرسمية منشغلة بتأمين سلامتها ومصالحها الخاصة ضمن جو تمثل فيه القوة الركيزة الرئيسية ، وتؤمن فيه السلطة عن طريق ممارسة الإرهاب وبث شبكة من الجواسيس . فهذا مجتمع تصدر فيه تعليمات مكتوبة توجه فيها الجواسيس (البصاصين) حول سبل مراقبة بعضهم البعض باستمرار (ص٢٠٥) والطريقة التى تتم فيها المقابلة ين رواية ابن إياس لوقائع معركة مرج دابق وعملية جلد الزينى بركات طريقة بارعة حقاً .

الزينى بركات هو « المحتسب » في مصر ، وهو منصب مهيمن بشكل كبير ؛ إذ يشمل الإشراف على الاحتكارات ومقاييس التسويق ، وصك النقود ، وتحديد الموازين والمقاييس والحفاظ على الأخلاق العامة باسم الإسلام والدولة[٥] ويتمتع من يحتل هذا المنصب بسلطة هائلة ويمكنه أن يجعل حياة الناس مقبولة أو غير مقبولة طبقاً للطريقة التى ينتهجها ويختارها للتعامل مع أنماط السلطات الموضوعة بين يديه .

فى بداية الفترة التى تعالجها رواية الزينى بركات (أى فى عام ٩١٢هـ ، ١٥٠٧ م) يصدر مرسوم عن السلطان يعلن فيه أن علىّ بن أبى الجود سيعزل من منصب المحتسب نظراً لمعاملته السيئة للناس وسرقته لممتلكاتهم . كما يعلن عن تعيين بركات بن موسى فى هذا المنصب على أن يسمى منذ الآن فصاعداً بالزينى . ومقدم الزينى يثير قلقاً كبيراً لدى واحد على الأقل من شخصيات السلطة ، وهو زكريا بن راضى

٥ - أحد من تولوا هذا المنصب قبل ذلك هو المؤرخ الكبيرة المقريزي (١٣٤٦-١٤٤٢) وقد كتب كتاباً مرموقاً في التاريخ الاقتصادي تحت عنوان « الإغاثة » ودراسة مفصلة عن طوبغرافية (تضاريس« مصر تحت عنوان : « مواعظ الاعتبار في ذكر الخطط والآثار » (استخدمها على مبارك (١٨٢٣-١٨٩٢) كنموذج احتذاه في عمل مشابه في القرن الماضى) . كما أن الغيطاني كتب عملاً قصصياً يحاكي أسلوب كتاب المقريزي هذا في أسلوبه وهو « خطط الغيطاني » (بيروت : دار المسيرة ، ١٩٨١) .

كبير بصاصى السلطنة . يرتاع زكريا هذا لقلة المعلومات التى يجمعها أفراد الشبكة المنظمة من البصاصين حول الزينى . فهم يعمدون باستمرار لجمع المعلومات عن أى شخص كان ، ومع ذلك فإن ملف الزينى ضئيل الحجم إلى أقصى حد ، وتعيين الزينى فى منصب « المحتسب » يضعه فى وسط مسافة المناورة ، فيما بين السلطان وهو السلطة العليا فى البلاد وشبكة البصاصين (الجواسيس) التى يسيطر عليها زكريا والتى تراقب أصغر وأدق جوانب حياة كل مصرى(٦) . يحاول زكريا على الفور تحصيل أكبر قدر ممكن من المعلومات حول هذه الشخصية التى تم تعيينها ، وحين يفكر بالأمر ملياً يقرر بأن أفضل ما يفعل هو أن يتعاون معه . ولكن إذا كان السلطان يمثل نوعاً محدداً من السلطة فيما يتعلق بحياة هذه الشخصية الغامضة ، أى الزينى بركات ، فإن الشيخ السعود إنما يرمز إلى سلطة أخرى ، وهى سلطة شيخ صوفى على أحد أتباعه . وحضوره فى السرد إنما يشار إليه فى الفصول التى تحمل اسم القرية التى يمارس منها سيطرته على مجموعة كبيرة من أتباعه ، أى كوم الجارح . يمتثل الزينى بركات لاستدعاءات الشيخ ، وهو يرافق أحد هؤلاء الأتباع وهو طالب شاب من صعيد مصر اسمه سعيد الجهينى ، إلي مقر إقامة الشيخ لكى يتولى فحصه حالما يعلن عن تعيينه فى منصب المحتسب . واسم الشيخ أبو السعود هو الذى يستشهد به الزيني بركات باعتباره « سيده » لدى إجباره الناس فى الصعيد على دفع الضرائب مقدماً .

وكما أشرنا من قبل فإن الشيخ هو الذى يملك السلطة لوصف الزينى بركات بأنه كلب ، ومن ثم يأمر بجلده واحتجازه لخطئه بحق المسلمين بالاستيلاء على ممتلكاتهم (ص٤٥ . ٢٠٩ . ٢١١) . ويعطى سعيد الطالب الشاب الذى يرافق الزينى بركات لدى ذهابه لرؤية الشيخ ، يعطى دوراً رئيسياً أيضاً فى السرد . فالقاهرة بالنسبة له مكان غريب نظراً لأنه من الصعيد أصلاً ، وما يرويه إنما يعطى القاهرة انطباعات نابضة بالحياة عن الحياة والناس . غير أنه إلى جانب إعطائه هذه التفاصيل فإن دوره الرئيسى هو أن يعكس تطور المواقف تجاه « نظام » الزينى بركات . فى البداية يجند زكريا بن راضى طالباً آخر فى الأزهر هو عمرو بن العدوى للتجسس على سعيد

٦ – التقرير الذى يبعثه زكريا إلى الزينى بركات عن طريق الحمام الزاجل إنما يبين كمية التفاصيل الشخصية الدقيقة التى تستطيع شبكة البصاصين جمعها والحصول عليها (ص١٤٧–١٥٤) .

(وعلى الآخرين) . وعمرو هذا هو فى الواقع الذى يقدم التقرير المرتب أشد الترتيب حول أخبار زيارة الزينى بركات لمنزل الشيخ ، غير أنه بتزايد التعاون بين زكريا ، كبير بصاصى السلطنة وبين المحتسب الزينى بركات يعمل الزينى على تدمير سعيدبسعيه لتزويج سماح ، الفتاة التى يحبها سعيد وهى ابنة الشيخ ريحان . وتنسج بذلك خيوط السرد صعوداً وهبوطاً لتشكل سلاسل السلطة : من السلطان إلى زكريا ، ومن الشيخ إلي سعيد ، وعبر هؤلاء من عمرو إلى سعيد، وفى مكان ما وسط هذه المتاهة نجد الزينى بركات وهو يناور من كل الزوايا والسبل . وبتقدم أحداث القصة يتبين لنا أن الزيني بركات ضليع فيما يمكن أن نسميه اليوم بفن العلاقات العامة . فهو يصدر فى بداية تعيينه فيضاً من البيانات التى يعلنها منادون يرتدون بزات صرفت لهم حديثاً : حول الإجراءات التى ستنفذ فى الأسواق ، وتوفير الحاجيات بأسعار محددة ، واعتقال أشخاص معينين من أمراء المماليك نظراً لأنهم كانوا يضطهدون الناس . وفى إجراء يدخل الفزع حتى فى نفوس بعض أوساط السلطة يأمر الزينى بركات بتعليق فوانيس فى شوارع القاهرة ليلاً كإجراء من إجراءات الأمان . غير أن هذا الإعلان يسفر عن منازعات قانونية ؛ إذ تعلن غالبية العلماء عن معارضتها لذلك الإجراء ، مدفوعين دون شك من واقع أن مجموعة كبيرة من أمراء المماليك قد توجهت إلي القلعة ليعلنوا للسلطان عن معارضتهم الشديدة . ويؤيد الإجراء على المستوى الرسمي كبير قضاة مذهب الحنفية . كما يؤيده ، وإن لإسماع من حوله فحسب وبصوت خفيض فقط ، سعيد الجهينى (ومن ضمن من يسمعون ذلك عمرو بالطبع) غير أن مرسومين موجزين يصدران عن السلطان بعزل قاضى قضاة الحنفية وإلغاء أوامر الزينى بركات بهذا الخصوص ، وإذا أخذنا الأمر من الناحية السياسية ، فإن هزيمة هذا الإجراء لا تضر بشعبية الزينى بركات على الإطلاق .

وبتوثيق التحالف غير المقدس بين الزينى بركات وزكريا وتوسعه ، فإن تضارب الأفكار لدى سعيد ، باعتباره يمثل الضمير الشعبى فى الرواية ، يصبح أكثر وضوحاً كما يقول الشيخ . فبينما تتم معاقبة بعض المحتكرين يسمح لآخرين بأن يجنوا أرباحاً طائلة على حساب الناس (ص١٠٦-١٠٧) . يحتار سعيد، لماذا يحتاج الزينى بركات للتعاون مع شخص شرير مثل زكريا ، كبير البصاصين ؟ وتساؤلاته ومخاوفه هذه لها ما يبررها كما تبين الأحداث فيما بعد . وحين يبلغ عمرو بن العدوى زكريا أن سعيد مفتون بالجميلة سماح يبلغ زكريا هذا الأمر للزينى بركات ، وتوضع الخطة لتدمير

سعيد ، إذ يتم تزويج سماح ، وتصدر التوجيهات لجواسيس زكريا بأن يضايقوا سعيد أينما ذهب . وفى تحول مفعم بالمعانى الرمزية يتبدل موقف زكريا من التضارب والتأرجح فى الأفكار إلى المعارضة الصريحة . وبينما كان الزينى يلقى موعظة مسرحية يعلن عنها على الملأ بصورة واسعة النطاق ويلقيها من على منبر الأزهر باللغة العامية (وهو أمر غير مألوف يلحظه ويؤكد عليه الرواى ،أى الزائر البندقى) يصدر صوت عن الجمع معلناً بأنه كاذب (ص١٧٢، ١٧٥) . وفى الفصل الذى يلى ذلك يتعذب سعيد أشد العذاب بسبب المناورات التى يتعرض لها هو والناس عامة فى مصر ، ويطلق صرخته القاتلة ، وهو يعلم أن اعتقاله وتعذيبه أمران لابد منهما . وعلى الرغم من أن القصة تجنبنا التفاصيل ، غير أن أحد سجانى سعيد يلمح إلى أن دخول إحدى زنزانات زكريا ، إنما هو خط فاصل فى حياة أى سجين ويخرج سعيد من هذه التجربة إنساناً آخر ، شخصاً محطماً بالفعل ، وصرخته المعنبة التى يبرزها السرد « آه ، أعطبونى ، وهدموا حصونى » إنما هى لحظة ذات دلالات رمزية لا يستهان بها . حين تصل أنباء الهزيمة المريعة إلي القاهرة يكون سعيد قد دمر تماماً ، بينما يصرف عمرو من الخدمة لضعف أدائه كجاسوس على أن يتم البحث فى أمر وضعه فى المستقبل . كما يحتجز الزينى بركات فى بيت الشيخ أبو السعود الذى تتم ملاحقة أتباعه من قبل القوات العثمانية (ص٢٣١) ويترك للزائر البندقى أن يروي النتائج . وحين تنحو الأمور نحو الاستقرار فى ظل النظام الجديد يشاع أن الزينى بركات يجتمع بالناس بمن فيهم المملوك الخائن « قانى باى » .

وتتأكد الشائعات حين يرى رؤى العين ، إذ يرى جانتى الزينى بركات يمتطى حصاناً تحيط به كل مظاهر منصبه « كمحتسب » وتحل العملة العثمانية محل المملوكية ، إلا أن الزينى بركات ، الضليع فى أمور السياسة والمناورات يعاد إلى منصبه السابق .

هذا الاستكشاف للأحداث والشخصيات يبين إلى حد كبير مدى غني هذه القصة ، غير أن علينا أن نتقصى الآن تركيبها بتفصيل أكبر . فكما أشرنا من قبل ، تشكل رواية الزائر البندقى للأحداث فى الفصلين الأول والأخير واللذين يسجل فيهما انطباعاته عن القاهرة خلال عام ٩٢٢-٩٢٣هـ (١٥١٦-١٥١٧م) يشكلان إطارا للسرد الذى يحوى ستة أجزاء مرقمة سمى كل منها « سرادق» .

السرادق السادس منها تجرى أحداثه فى كوم الجارح ، مكان إقامة الشيخ أبو السعود ، ويقوم برواية الأحداث كلها فيه بسعيد الجهينى ، وتصل روايته إلى قمتها حين يصدر صرخته اليائسة التى أوردناها من قبل « آه ، أعطبونى ، هدموا حصونى » وإيجاز هذا الفصل وتركيزه على الأفكار المعذبة لفرد واحد ووضعه قبل تصوير جانتى النهائى للمدينة المدمرة ، كل هذه العوامل إنما تعطى السرادق السادس دوراً رمزياً قوى التأثير كفصل ينهى الحكاية المروية فى السرادقات الخمسة السابقة التى تحمل عناوين مماثلة . وكل من ذهه السرداقات الخمسة تحوى نصوصاً متنوعة تقدم بأشكال مختلفة . وإلى جانب ترقيم السرادقات المختلفة (السرداق الأول ، السرادق الثانى .. إلخ) فإن السرادقات الثلاثة الأولى تعطى وصفاً قصيراً للأحداث الرئيسية أو المواضع التى سيتم تناولها فى كل جزء من أجزاء الفصل الواحد . فالفصل الثانى يحمل عنوان : « السرادق الثانى شروق نجم الزينى بركات ، وثبات أمره ، وطلوع سعده ، واتساع حظه » (ص٦٢) .

أما الرابع والخامس فهما لا يقدمان أى تفصيلات ، وبذا فهما يلمحان إلى اعتراف بحقيقة أن محتوياتهما إنما تتناول النشاطات التجسسية لزكريا وتعاونه مع الزينى بركات . ويحوى هذان السرداقان « وثائق سرية » فيما يتعلق بالاستعدادات لعقد لقاء لكبار البصاصين فى مختلف أرجاء العالم العربى سيعقده زكريا فى القاهرة وبالأمور التى ستبحث فى هذا اللقاء .

ضمن هذه الفصول الأكبر ، هنالك أجزاء أصغر تتم عنونتها بطرق مختلفة ، أحد هذه السبل هو استخدام اسم الشخص الذى سيروى الأحداث فى ذلك الجزء ، ومنها ثلاثة أجزاء : زكريا بن راضى ، سعيد الجهينى ، وعمرو بن العدوى . وهذه الفصول معاكسة تماماً للفصلين الخاصين بالزائر البندقى ؛ إذ إن تلك الفصول تتكون من روايات للأحداث وانطباعات شخصية تتم بصيغة الغائب . فهناك راو حاضر دائماً ينقل القارئ إلي داخل ذهن الشخص الذى يصوّر زكريا بعد أن قرر زيارة منزل الزينى بركات بعد هزيمة الجيش المصرى فى عام ١٥١٦ ، إذ يقول : « من يدرى ؟ ربما يتعرض زكريا لموقف مشابه لن ينقذه إلا الزينى ، زمان مضطرب لا يؤمِن فيه المرء على روحه ولا عياله ، خاصة من كان وضعه مثل زكريا . الآن يقترب من بركة الرطل ، من الطبيعى لم ينزل إلى المدينة ، لم يتجول فى أسواقها . نوابه يرسلون إليه التقرير باستمرار ، حتى من البلاد التى اجتاحها ابن عثمان ، بعض نوابه راح شهيداً ،

لم يتصور أنه سيرى الخراب هكذا بين الخلق ، المآذن حروف تجمدت في الهواء ، ابنه ياسين وحريمه في أقصى الصعيد . يعاوده نفس الإحساس ، يعيش في زمن يشهد أحداثاً كبيرة يندر وقوعها . بيت الزيني يبدو أخيراً ، بعد قليل يصغي إليه ، ثاني لقاء بينهما منذ خروج الزيني ، ياه ، ألم يكن غبياً عندما فكر آلاف المرات في الخلاص منه ؟!

ابتسامة خفية على شفتيه ، لكن أحقاً فكر في هذا ؟ أحقاً ؟؟» (ص٢٢٨-٢٢٩) .

حين يستدعي عمرو إلى مركز البصاصين لتوبيخه لسوء أدائه ، فإن المشاعر التي يعبر عنها إنما توجز بشكل رائع الظروف والقيم التي دفعته إلي التصرف على النحو الذي تصرف به :

« انعقد لسانه » ما الذي سيفعل به ؟ عندما وصل إليه الرسول في الفسطاط أعد كلاماً كثيراً يقوله ، كل ما يرجوه تدبير المأوى ، يمكنه العمل خادماً ينظف الحشايا ويغسل الأواني ، ألم يبذل الجهد كله في خدمته ، هل خاب تقرير واحد أعده من قبل ؟ ألم يتسبب في كشف عشرات المهيجين ؟ الآن لا يجد كلمة واحدة فوق ما فكر به . » (ص٢١٧) .

هكذا ، وبين الإطار الخارجي للسرد الذي يوفره جانتي مستخدماً صيغة المتكلم « أنا » للتعبير عن انطباعات زائر لا يعرف إلا القليل من تفاصيل الوضع المحلي ، وبين نقطة الارتكاز الرئيسية في الرواية وهو الزيني بركات الذي لا يعطي أي صوت سردي على الإطلاق ، يتم خلق وضعية سردية شديدة السخرية يتم فيها استخدام ردود فعل الرواة الثلاثة الآخرين في المسافة الإدراكية بين الأجنبي الذي يجد كل شئ غريباً ، وابن المكان الذي يعطي مظهر من يعرف كل شئ ويستخدم ما يعرفه لمصلحته هو . ولكل من هؤلاء الرواة دور درامي رئيسي يلعبه في الرواية ، إلا أن كلاً منهم يعطي لمسة شخصية عن طريق طرح وضعه العائلي . فبالنسبة ، لزكريا نجد هذه اللمسة في تعطشه لقضاء المزيد من الوقت إلى جانب ابنه الوليد ، أما عمرو فهو يعي كل الوعي فقره ، كما أنه قلق على أمه في حين يغرق سعيد ، كما أسلفنا في حب سماح اليائس ، (وتعاون عمرو وزكريا ، وعمرو الزيني بركات للإيقاع به يؤكد أن هذا الحب يائس لا أمل منه) .

تستخدم طريقة أخرى فى العناوين تعبيراً عن شخصية رئيسية أخرى هى الشيخ أبو السعود ، وهى أسماء الأماكن . فاسم كوم الجارح لا يرمز فقط الشيخ نفسه للنفوذ الذى يمارسه على أتباعه أيضاً . وتجدر الإشارة إلى أن السرادق السادس يحمل عنوان « كوم الجارح » وهو مخصص لسرد ما حل بسعيد ، وإلى هذا المكان يتوجه الزينى بركات للحصول على الموافقة المبدئية لدى تعيينه فى منصبه ، كما يتوجه إلى نفس المكان لتلقى العقوبة لإساءة استخدامه لسلطاته . على الرغم من أن هذه الأقسام تركز على الدور الذي تلعبه شخصية معينة هامة فى السرد الدرامى ، إلا أن المعالجة مختلفة . إذ فى حين تركز الأقسام الأولى على الجو العام لحاشية الشيخ ، فإن الأقسام الأخيرة تستخدم طريقة أقل مباشرة فى المعالجة الدرامية ، أسلوباً مليئاً بالكتابات الصوفية ، والأسلوب الذى استغله الغيطانى فيما بعد ببراعة متداخلة فى « كتاب التجليات » على نفس الأسلوب أعمال الصوفى الأندلسى المعروف ابن العربى (١١٦٥–١٢٤٠) . وحين يتحطم سعيد نتيجة لزواج سماح من شخص آخر يتم التعبير عن تأملات الشيخ بمقطع ملفت للنظر فى بلاغته يبدأ على النحو التالى :

« مسافات لا أول لها ولا آخر فى عينى الساعى ، والمسافر على قدميه ، زاده عشق الذات العليا ، وجده يشده إلى أقاصى الأرض ، يعبرها متأملاً العبر ، يرثى المبتدأ والخبر ، ما أوجع أحزان القلب فى بيوت خراب ، فى بيوت عامرة نسى أهلها الأول والآخر . ماأعذب وقفة الملاح عند رأس قارب مفرود القلوع ، الكون بحر ، كله بحر ، كله بحر . المركب يميل ليعتدل ، يعتدل ليميل » (ص١٥٧) .

وفى نقلات من هذه الأجزاء المعبرة عن أوضاع شخصية هنالك عدد من « التقارير » ترسل إلى السلطات العليا وعبر تسلسل السلطات . والشخص الأساسى الذى يتلقى ويرسل مثل هذه النصوص هو زكريا دون شك ، وكمثل على ذلك الطلب الذى يرسله إلى الزينى يبلغه فيه أموراً تتعلق بالبلاغات التى يعلنها هذا الأخير ، وفي نفس الوقت يرسل شكوى إلي السلطان حول تلك البلاغات بالذات . وعلى الرغم من أن هذه المقاطع قد لا توفر لنا إيضاحات مباشرة حول دوافع شخصيات الرواية شأن المقاطع التى أشرنا إليها سالفاً ، غير أنها توفر معلومات وآراء قيمة تتفاعل بسبل إيجابية وسلبية مع المقاطع التى تعالج الآراء الشخصية ، وكمثل على ذلك الرسالة الأولى التى يوجهها زكريا إلى الزينى بركات التى يذكره فيها ، بأدب ، بوجود جهاز بصاصين محكم ، ويمضى قائلاً : كما نرجو الاستعانة بمن يتبعونا من منادين ،

لمراجعتنا ما يقولون ، ما يوجهونه إلى العامة وينقلون ، فهذا الأمر الذى يبدو لكم تافهاً حقيراً تترتب عليه عواقب منها الضار والخير » (ص٥٩-٦٠) .

تتوزع هذه الأساليب السردية والمقاطع المقتطفة (الأصلية والمحاكاة) والتقارير فيما بين النصوص الأخرى مثل آيات مقتبسة من القران الكريم ، ومقدمات لوثائق سرية ، ومذكرات وبلاغات عامة وهو ما يدخل البهجة على قلب زكريا كما تبين المقاطع التى اقتطفناها سابقاً . وكل هذه النصوص لا تعكس فحسب المعلومات التى يتلقاها العامة والسبل التي يتم إبلاغهم بها ، بل كذلك الطرق التى لا تعد ولا تحصى والتى ينتهجها رجال مباحث السلطة لاستغلال النظام ، لمصلحتهم الخاصة بشكل أساسى للإضرار بالناس عامة . هناك تلاعب مستمر بين المناقشات التى تجرى بين العارفين بالأمور وبين ما يعلن من معلومات على الشعب المصرى ، والتى قد لا تشكل إلا جزءاً أو كل ما يعرفه هؤلاء العرفون والمناورات التى يتم من خلالها استخدام هذه المعلومات تبعاً للمناسبة ، وفي اختيار المادة واللغة التى تتناسب مع حاجات السلطة ومصادر القوة . وبذا يشارك القارئ فى مختلف جوانب العملية التى تجاهد من خلالها أصناف متنوعة من الناس للمحافظة على بقائهم ضمن ذلك الجو الذى يخلقه النظام لهم ، فسعيد وعمرو يحطمان كلاهما ، ولكن لأسباب مختلفة تماماً لكل منهما . ويعاقب الزينى بركات ثم يطلق سراحه ، وما يلبث كانتهازى سياسى من الطراز الأول ، أن يبرز ليحتل المنصب ذاته تحت ظل نظام جديد مختلف كل الاختلاف .

والناحية التى تجعل من هذه الرواية دراسة ساحرة فى الأساليب السردية هى أنه لا يوجد فى الواقع شخص واحد « يعرف » كل شئ . وقد يلاحظ المرء على المستوى العملى أن تقسيم المعلومات إلى مقاطع منفصلة كان دائما أداة تستخدمها تلك المؤسسات التى ترغب في الحفاظ على سرية الأمور ، وأن تواجد مثل هذه الوضعية فى رواية الغيطانى إنما يعزز جو المراقبة الجائزة التى تسيطر على العمل ككل . وعلى مستوى العمل من الناحية الأدبية - النقدية ، يمكننا أن نلاحظ بأن كل واحد ممن يساهمون في السرد يعرف قدراً معيناً من المعلومات ويصنفها ليوظفها فى عداد الوثاق الكلية . ومن خلال عملية الجمع هذه يتم بناء صورة الزيني بركات ، غير أن زكريا يتوصل إلى إدراك هام « منذ شهور أدرك أن الزينى لم ينشئ نظاماً خاصاً به لجس الأخبار والأحوال ، لم يتبعه بصاص واحد ، إنما هم رجال المحتسب العاديون . سنين طويلة وزكريا يجهد نفسه ، يبذل طاقات لا أول لها ولا آخر لكى يعثر على

بصاص واحد يتبع الزينى ... أدرك زكريا أنه خدع خدعة عميقة ، تمني زكريا لو وجد نظام بصاصين فعلاً يتبع الزينى ، وألا يدرك أن الأمر كله إشاعة أطلقها الزينى ، بنى نظاماً فى الهواء ،أوجده ، ولم يوجده » (ص٢٢٥-٢٢٦) .

يستخدم الراوى الذى ينظم السرد فى رواية الزينى بركات المسافات التى تنجم عن تلك الفجوات فى المعلومات الناتجة عن مختلف النصوص ليقدم لنا صورة مدهشة عن شخصية بارعة فى المناورة واستغلال النظام ، شخصية تستخدم كل أدوات العلاقات العامة لكى يغذى ويطور صورته بين الناس ، ويستغل هذا المزيج من الشعبية التى يتمتع بها والقهر الذى يمارسه لكى يتغلب على هزيمة ساحقة ويعود للظهور من جديد دون أن يمسه نسبياً أى مكروه ، على المستوى السياسى على الأقل ، وليبرز صورة مجتمع ينشغل بمراقبة نفسه إلى درجة تجاهل احتياجاته ومصالحه الأكبر .

يقول جورج سانتيانا قولاً طالما يردده الناس : « من يتجاهلون التاريخ لابد لهم أن يكروه » وليس من المدهش أن نرى المثقفين العرب وهم يعيدون دراسة تاريخهم بحثاً عن الدروس والأمثلة منه فى أعقاب هزيمة شاملة مثل هزيمة حزيران / يونيو ١٩٦٧ . وجمال الغيطانى الذى درس التاريخ المصرى والكاتب المبدع الذى سجن إبان عهد الرئيس عبد الناصر ، عاد إلى القرن السادس فى تلك الفترة ، فقد استخدم عبد الناصر ، شأن الزينى بركات ، كل وسائل الإعلام التى وجدها تحت تصرفه . وكما أظهرت الأمور التى كشف النقاب عنها فى أوائل السبعينيات ، فقد كانت البلاد تعيش ضمن قبضة جهاز أمن رهيب ، وأحلام زكريا حول نظام تجسسى فى المستقبل هى أحلام تبدو لنا مألوفة وتمثل لمسة سردية تهكمية فعلية (ص٢٠١ - ٢٠٢) . فأنباء هزيمة الجيش المصرى عام ١٥١٦ تحجب عن الناس شأن أحداث حزيران / يونيو ١٩٦٧ ، ويبرز عبد الناصر رئيساً من جديد فى أعقاب الهزيمة ، شأن الزينى بركات الذى يعاد تعيينه في منصب المحتسب ، والقسوة التامة التى يتم بها تدمير الطالب الأزهرى الشاب سعيد الجهينى عاطفياً يمكن اعتبارها بمثابة جواب من أحد الكتاب على الطريقة التى انتهجتها الثورة المصرية فى التعامل مع قضايا الفكر والثقافة الهامة .

غير أن علينا ألا نصنف رواية الغيطانى على أنها مجرد انعكاس للحظة أو فترة تاريخية معينة ، فهى مساهمة رئيسية فى أساليب تطوير الرواية العربية الحديثة ، رواية تستخدم التاريخ ونسيجاً من أنماط النصوص المختلفة كأسلوب غنى بالسخرية ،

رواية تجذب انتباه القراء باستمرار إلى مزيج نصوصها المختلفة وتدعوهم للمشاركة في عملية فك رموز عنوانها الغامض وتوجز هيلارى مانتل قيمة هذا العمل فى شكله الأصلى وفى ترجمته إلى الإنجليزية حين تقول : « كتاب متميز حقا ، أنيق ومرعب فى آن معاً ... فإن لم يلق انتشاراً واسعاً ، فإن هذا لن يكون إلا دليلاً على عزلتنا وضيق أفقنا »(٧) .

٧- جمال الغيطاني - الزينى بركات (لندن : بنغوين ١٩٨٨) الغلاف الأخير .

الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل ، بقلم : إميل حبيبى

عناوين الروايات قصيرة فى العادة ، وثلاث كلمات أو أربع تكفى . وربما كان الطول النسبى لهذا النمط الأدبى والتعقيد الهيكلى المرغوب فيه لمحتويات هذا النمط إذا ماقارناه بالقصة القصيرة مثلاً ، ربما كان هو ما يدفع الكاتب إلى نقل القراء بسرعة إلى ما وراء العنوان . وقد نضيف أيضا بأن الناشرين وأصحاب المكتبات هم من بين من يفضلون العناوين القصيرة فى هذا العصر من الزمن . أما فى العصور الوسطى فقد كانت الكتابات العربية تنحو نحواً معاكساً تماماً ، إذ إن الأساليب المتعارف عليها كانت تنحو بعناوين الكتب نحو التفصيل ، بحيث تتكون عادة من جزئين فى الأغالب الأعم : الأول يحوى صورة رمزية جذابة بطريقة ما ، والثانى يصف موضوع أو مواضيع العمل . وكان الجزءان يصاغان على قافية واحدة . وعمل كل من المقريزى وابن إياس اللذين أشرنا إليهما لدى مناقشة رواية إميل حبيبى التى نناقشها الآن تلفت الأنظار[١] . والرواية إنما تذكرنا بأنماط أدبية أقدم ، سواء من زاوية طول عنوانها أو تركيبها ، كما أنها تحوى الكثير من المعلومات والإشارات الضمنية أو المباشرة . ومن خلال ابتداعه كلمة غير موجودة ، وهى المتشائل ، إن العنوان يوحى لقرائه بأنهم سيواجهون راوياً مغرماً باللغة . وبذلك فإنه يتم إنذارهم بأنهم سيواجهون ما هو غير مألوف (حوادث غريبة) : فشخصية اسمها سعيد ستختفى ، وسعيد هذا الذى يدل اسمه على السعادة يحمل اسماً آخر مناقضاً تماماً ، هو متشائل ، وهنالك مفارقة بين « سعيد » و« نحس » .

وعلاوة على العنوان الذى يتلاعب بالكلمات لدعوة القارئ لدخول عالم قصصى فإن التركيب الهيكلى ينحو المنحى ذاته ، والعمل مقسم إلى ثلاثة أجزاء ، ظهرت أولاً

١- تجدر الإشارة أن العنوان الذى حملته الترجمة الانكليزية وهو :

The secret Life of iii - fated pessoptimist : Apalestiniian who Became a Citizen of isreal .

أى « الحياة الخفية لسعيد المنحوس المتشائل : فلسطينى أصبح مواطناً إسرائيلياً » هذا العنوان حافظ على التركيبة المعقدة للعنوان الأصلى للرواية ولكنه حاول إعطاء تفسيرللمضمون .

على فترات فى صحيفة « الاتحاد » ، الجريدة العربية الناطقة باسم الحزب الشيوعى الإسرائيلى . وكان إميل حبيبى رئيس تحريرها ، كما أنه كان عضواً فى الكنيست الإسرائيلى عن الحزب الشيوعى الإسرائيلى طبع العمل كاملاً فى حيفا عام ١٩٧٤ ، كما طبع فى بيروت فى نفس السنة ، وظهرت طبعته الثالثة فى القدس عام ١٩٧٧ . وتتقدم كل جزء قصيدة شعرية ، وحدةً مغزى كل من هذه القصائد تؤكد على جدية عمل يبدو على السطح عملاً ساخراً تهكمياً وانتقاصاً غير مألوف فى الأدب القصصى العربى بصورة لم يسبق لها مثيل ؛ إذ يبدأ العمل برسالة متمردة من شاعر المقاومة الفلسطينية المعروف سميح القاسم :

أنتم ، أيها الرجال

وأنتن ، أيتها النساء

أنتم ، أيها الشيوخ والحاخاميون والكردالة !

وأنتن ، أيتها المرضات وعاملات النسيج !

لقد انتظرتم طويلاً

ولم يقرع سعاة البريد أبوابكم

حاملين إليكم الرسائل التى تشتهون

عبر الأسيجة اليابسة...

أنتم ، أيها الرجال !

وأنتن ،أيتها النساء !

لا تنتظوا ، بعد ، لا تنتظروا !

اخلعوا ثياب نومكم

واكتبوا إلى أنفسكم

رسائلكم التى تشتهون (ص٩ من رواية الوقائع)

سميح القاسم (قرآن الموت والياسمين)

والمقدمة تتحدث عن المبادرة والفعل . أما القصيدة التى تتقدم الجزء الثانى فهى مختلفة تماماً ، ولكنها قوية أيضاً فى عاطفتها ؛ إذ إنها مأخوذة من قصيدة لسالم

جبران ، وهو شيوعي مثل حبيبي ويكتب في الاتحاد أيضاً .

كما تحب الأم

طفلها المشوه

أحبها

حبيبتي بلادي (ص٦٧) .

والتناقض في الكلمات بين اسم « سعيد » و « أبي النحس » في عنوان الرواية يلفت انتباه القارئ إلى الدور الذي تلعبه الأسماء في هذا العمل ، في حين أن جدية الهدف الكلي للعمل التي تنعكس في المقدمات الشعرية الثلاث تستكمل أيضاً في العناوين التي تحملها الأجزاء الثلاثة ، فكل واحد منها يحمل اسم امرأة . فالأول هو « يعاد » والتي تعني « العودة » والثانية « باقية » (أي التي تبقى) ، والثالث « يعاد الثانية »(٢) .

إن رنين هذه الأسماء واضح كل الوضوح من الناحية الرمزية ضمن نطاق عمل يكتبه فلسطيني يعيش في إسرائيل . ويمكننا أن نلاحظ هنا ، ضمن نطاق مناقشتنا المنطق التركيبي للرواية، الحركة الدائرية التي يعبر عنها ضمنياً هذا التسلسل للأسماء التي يستخدمها الكاتب كعناوين لأجزاء عمله الثلاثة – الرحلة الإجبارية إلى المنفى (يرافقها تحرق للعودة) يقابلها البقاء – إنما تجسد تاريخ وعذابات الشعب الفلسطيني منذ عام ١٩٤٨ ، كما تعيد تأكيد المواضيع التي تتناولها المقدمات الشعرية لكل جزء من الأجزاء الثلاثة . ويمكن اعتبار التركيب عملاً باحثاً ذا ثلاث مراحل – المغادرة ، الزمن الذي انقضى في الخارج والعودة – إلا أن الكاتب يقلب منطق تنظيم العمل بحيث يبدأ من المنفى ، سواء المنفى الداخلي أو الخارجي .

وعلى الرغم من أن رواية « الوقائع الغريبة » تمثل عملية تلاعب مستمرة بين الجد والهزل ، والواضح والرمزي ، فإن العودة إلى الإطار الذي يبدأ به كل جزء (أو « كتاب ») إنما يعتبر بمثابة تذكير مستمر للقارئ بأن هذا العمل إنما هو مكرس برمته

٢– يحمل كل جزء من الأجزاء الثلاثة التاريخ الذي ظهر فيه ذلك الجزء بالضبط . الأول في عام ١٩٧٢ ، والثاني في أواخر عام ١٩٧٢ ، والثالث في منتصف عام ١٩٧٤ .

للتجربة الفلسطينية بكل أبعادها المأساوية (٣) . ويتضح هذا بالطريقة التى ينتهى بها العمل . ففى القسم ما قبل الأخير الذى يوصف بأنه مسك الختام ، نجد سعيد يصف للشخص الذى يتلقى رسائله كيف أتى شيخ الفضائيين ليسحبه إلى السماء مما يبعث الحبور فى نفوس معارف سعيد الذين يرقبونه وهو يطير ، ولكن هذه ليست النهاية ، بل إن الفصل الأخير يعود إلى متلقى رسائل سعيد وقلقه حول الحديث عن الزمن الحاضر بصيغة الغائب وهذا الراوى الذى يسميه الكاتب بـ « المحترم » يخاطب فى هذا الفصل جمهوراً من عامة الناس موجهاً لهم الكلام كمجموعة بصيغة الجمع ، وللحقيقة والتاريخ ، إذ يقول :

« كذلك مضى المحترم ، الذى تلقى هذه الرسائل العجيبة ، وفى قلبه رغبة فى أن تساعدوه فى البحث عن سعيد هذا ؟ ولكن ، أين ستبحثون .. فكيف ستعثرون عليه ، ياسادة ياكرام ، دون أن تتعثروا به ؟!..» (٢٠٦-٢٠٨) .

وكما لاحظنا من قبل ، فقد تم نشر الأجزاء الثلاثة كلاً على حدة ، بحيث نشر الثالث بعد فترة حوالى سنتين . وتشير الدلائل إلى أن تعليقات وردود فعل القراء إزاء الجزأين الأولين قد أخذت طريقها إلى الجزء الثالث وأثرت فيه شأن ما حدث بالنسبة لبيكنز . فلقد استخدم حبيبى مثلاً ، وبصورة ممتازة التعليقات التى أثيرت حول التشابه بين عمله وبين « كانديد» لفولتير ؛ إذ يقول : « تذكرت ما أتانى من تَقَوُّل أصحاب صاحبك على ما نشره من رسالتك الأولى ليه وقولهم : احتفز الاستاذ ليشب فوقع دون كانديد[٤] إلى الوراء مائتي عام » (ص٧٢-٧٥) .

كان رد فعل الراوى أن يتحدى « أصدقاء صديقه » هؤلاء بأن يستخدموا فصلاً كاملاً ، ليستكشفوا التشابه غير العادى بين العملين ، مع تقديم كل الملاحظات الجانبية الضرورية فيما يتعلق بالنص الفرنسى إلى حد تقديم كل التفاصيل الخاصة بترجمة ذلك العمل إلى العربية . ومهما كانت الصلة بين دمج الراوية لهذا القسم فى داخل النص وبين رد فعل المؤلف إزاء مثل هذا الرأى ، فإن النتيجة هى دمج وبعد يخص

٣- للمزيد من المناقشة حول استخدام أسلوب السخرية فى هذا العمل يمكن مراجعة مقالة « أكرم خاطر» : « إميل حبيبى : مرآة السخرية فى الأدب الفلسطينى » مجلة الأدب العربى ٢٤ ، عدد ١ (آذار / مارس ١٩٩٣) : ص ٩٤٧٥ ، ،كذلك مقالة سامية عند عنز جميس جويس وإميل حبيبى » فى مجلة ألف ٤ (عدد ربيع ١٩٨٤) : ص ٣٢ - ٥٤ .

٤- « كانديد » أو « التفاؤل » قصة فولتير الشهيرة التى نشرها عام ١٧٥٩

ما بعـد الروايـة فى داخل السـرد ، مما يوفر دليلاً آخر على صحة قول كيرمود الذى أوردناه من قبل بأن « استخدام فن القصة كأداة للبحث فى طبيعة القصة هو أمر يصبح وارداً أكثر فأكثر وإن لم يكن أمراً جديداً .» وفيما يتعلق بعمل حبيبى فإن المرء ليتساءل فيما إذا كان الراوى أم المؤلف نفسه هو الذى يقدم المناقشة فى أمور ما وراء القصة وفى هذا الفصل بالذات حين يحتج بأن الشخص الذى يوجه إليه سعيد رسائله هو مجرد واسطة وأن مهمته هى نقل الرسائل فقط(٥) .

وكما يتضح من المقطع الذى اقتطفناه أعلاه ، فإن السرد فى هذه الرواية يأتى على شكل مجموعة من الرسائل توجه إلى الراوى طالبة منه أن يروى القصة . يبدأ الجزء (الكتاب) الأول بإعطاء تفاصيل عن هذا الترتيب ، موفراً صفة لفظية مع « الرسائل » التى تشير إليها القصيدة والتى تتقدم ذلك الجزء ، وهى قصيدة سميح القاسم . والجملة التى يبدأ بها الفصل الأول تقول :

« كتب إلى سعيد أبو النحس المتشائل ، قال : » هذا الحرص الذى يبديه الراوى لتحديد المصدر الذى يستقى منه روايته إنما يذكر ، ضمن إطاره العربى ، بتقاليد السرد القصصى العربى التقليدى ، حيث إن تأكيد مصدر صحة القول هو أمر له أهميته الحاسمة ، أى صحة « الحديث » وهو ما يتضمن أقوال أو أفعال الرسول محمد، صلى الله عليه وسلم ، التى يبنى المسلمون على أساسها أفعالهم فيما يتعلق بالمسائل التي لا يوجد لها نص فى القرآن الكريم . وبذا أصبحت سلسلة الإسناد مقدمة ضرورية لأى سرد يسعى لأن يكون محققاً . وهذه السمة الهيكلية ، وهى سمة عميقة الجذور فى السرد العربى ، قد تمت محاكاتها فيما بعد فى ذلك النمط الإدبى الذى أطلق عليه اسم المقامة . ومقامات بديع الزمان الهمذانى (المتوفى فى عام ١٠٠٨) هى الأولى من نوعها بصفة شبه مؤكده ، وهى تبدأ على هذا النحو : حدثنا عيسى بن هشام ، قال :» وكلمة حدثنا ترتبط فى الأذهان دون شك بالحديث الشريف(٦) .

٥- كيرمود « فن القص » (ص ٥٣) . ونلحظ التأثير ذاته في الفصل الذى يحمل« سعيد يلجأ لكتابة الحواشى لأول مرة » وهو فصل يحوى حواشى فى حد ذاته أيضا : الوقائع الغريبة (ص٥٨-٦٠) . أما فيما يتعلق بالاحتجاج على مناقشة أمور ما وراء القصة فهى واردة فى الصفحة ٩٤ .

٦ - يستكشف جميس مونرو الأبعاد التهكمية الضمنية فى أدب المقامة وتركيبها ومضاميتها الاجتماعية فى دراسة مفيدة جداً تحت عنوان « فن المقامة لدى بديع الزمان الهمذانى كنمط يروى قصص المشردين (بيروت : الجامعة الأميركية ، ١٩٨٣) .

وشأن مطلع المقامة ، تقرر أول جملة فى نص إميل حبيبى اسم مصدر الحديث ومتلقيه ، غير أن السلوك الغريب للشخص الذى يسميه يضع مضمون رسالته موضع الشك والتساؤل . وبذا ، فإن حبيبى يقود قراءه فى متاهة من النصوص المختلطة التى لا تشمل ما يستنبطه من التراث الثقافى الرفيع للماضى الكلاسيكي فحسب ، بل كذلك ما يتصل بثقافات أخرى متنوعة . ويطلب سعيد من الراوى الذى يتلقى رسائله ما يلي « أبلغ عنى أعجب ما وقع لإنسان منذ عصا موسى وقيامة عيسى وانتخاب زوج الليدى بيرد رئيساً على الولايات المتحدة الأمريكية (أى الرئيس جونسون).»

ويتابع سعيد قصته قائلاً بأنه اختفى ، وأنه التقى بمخلوقات من الفضاء الخارجى وأنه يحلق فوق الناس جميعاً كما أشرنا من قبل لدى حديثنا عن نهاية الرواية . ولدى سؤال لماذا اختاروه هو بالذات ؟ يقول : إنه هو الذى اختارهم فى الحقيقة ، إذ كان يبحث عنهم طوال حياته (ص١٥) . والآن ، بعد أن أطلعنا على الطريقة التى استخدم بها حبيبى براعته اللفظية ، والبراعة اللفظية للمقامة التى ينهل منها ، يجدر بنا أن نتوقف للإشارة إلى نوع آخر من التلاعب اللفظى ، الذى يلعب دوراً هاماً فى فهم أسلوبه السردى . فهو يتلاعب مثلاً على كلمة « فضاء » و «فضائيين » التى يمكن باستبدال حرف واحد أن تصبح فدائيين ، وهم رجال حركة المقاومة الفلسطينية التى ظهرت إثر هزيمة عام ١٩٦٧ . فسعيد المتشائل الذى يعمل متعاوناً مع الإسرائيلين فى الرواية ، يبدأ روايته بأنه بانضمامه إلى الفضائيين قد حقق حلم حياته . وشأن غالبية الأعمال الحديثة فإنه يتبين لنا أن البداية هى فى الواقع نهاية القصة .

وبعد أن يحدد بذلك الإطار الخارجى لهيكل العمل ، تقود « رسائل» سعيد الراوى إثر ذلك إلى البداية ، إلى المراحل الأولى من حياته وإلى الإطار التسلسلى للجزء الأول ، أى لفترة عام ١٩٤٨(٧). يدخل عنصر التهكم فى الموقف بسرعة حين يبلغ سعيد قراءه بأن الفضل فى بقائه على قيد الحياة فى إسرائيل يعود لحمار. إذ نعلم أن والده قتل خلال القتال فى عام ١٩٤٨ وأن سعيد كان سيلقى نفس المصير لولا أن حماراً كان يمر فى خط النار فى تلك اللحظة ، وأنه مات حين أصابته الرصاصة التى كانت منطلقة باتجاه سعيد. هذا التركيز على دور الحمار ، وعدم ورود أى تعليق آخر من جانب سعيد ، سواء بالنسبة لوفاة والده أو اقترابه إلى هذا الحد من الموت ،

٧- يبدأ الفصل الثانى بالجملة التالية : « فلنبدأ من البداية » (ص ١٦)

هذه الأمور تعزز من وعى القارئ من الوضيعة التى يتخذها لدى روايته لقصة حياته . فقد يتخذ موقف الغبى ويصف مواقفه الغريبة بطريقة هازئة ، إلا أنه تكمن خلف هذا التهكم رسالة متناهية فى جديتها يتم التعبير عنها فى الإطار الخارجى للسرد ، ليس فى نقاط معينة فى داخل القصة فحسب بل ضمناً فى الفجوات التهكمية ضمن نطاق قصة غبى حكيم ، وهى الفجوات التى تتركها رسائل سعيد للقارئ كى يملأها .

يركز الجزء الأول على الفترة التى تلت هزيمة الفلسطينيين فى عام ١٩٤٨ « تلك السنة ذات الكف العفريتية ، فأنا لا أنسى هذا التاريخ الذى أصبحتُ فيما بعد، أؤرخ به حياتى – ما قبل وما بعد» . (ص٦٩). تفرق الشعب الفلسطينى وتناثر فى كل الاتجاهات : عائلات انقسمت ضمن جنون المغادرة السريعة ، بيوت يحتلها غرباء جاءوا من الغرب ، قرى بكاملها يتم تدميرها (ص٣٢-٣٣). وإبان تلك المأساة الفوضوية يدخل سعيد إسرائيل من جديد قادماً من لبنان ، ليبحث عن أحد معارف والده الذى يدعى أدون سفسارشك ، وهو اسم يعنى حرفياً «سمسار» ولكنه يتضمن أيضا كل معانى المضاربة بالأسهم المالية . وسرعان ما يكتشف سعيد بأن أسرع طريق للسلامة هو أن يلعب دور الغبى ، بحيث يكرر السلوك الغريب للحيوان الظريف الذى أنقذ حياته . ثم يتم اختياره للعمل كعضو فى اتحاد العمال الفلسطينيين ، والإبلاغ عن الشيوعيين فى نفس الوقت ، ويصبح مساعداً ليعقوب ، وهو يهودى شرقى يعمل موظفاً برتبة متدنية فى إدارة الشئون العربية ، وهو وسعيد إنما يعملان تحت إمرة الرجل الكبير قصير القامة ، وهو يهودى غربى قادم من أوربا ، مستعد لإهانة الأصول الشرقية للموظف اليهودى الذى يعمل تحت إمرته ، شأن استعداده لإهانة العرب (ص١٣٥) .

الوصف السابق « لسيناريو » أحداث الجزء الأول إنما هو وصف مخادع ، حيث إنه لا يعكس الطريقة التى ينتهجها التكنيك السردى لعرض الأمور بطريقة عشوائية . ويتم إحداث التأثير المطلوب بطريقتين فى الغالب إحداهما عن طريق ما يمكن وصفه باقتباس حديث للأسلوب المجازى الكلاسيكى الذى يسمى « الاستطراد » . (أى الخروج عن الموضوع الرئيسى) . وقد تتخذ المقاطع فصولاً كاملة مكرسة « للبحث » أو « ملاحظات جانبية » أو أقساماً من فصول تأتى على شكل حكايات أو طرف (هل سمعت بتلك الطرفة ..) (ص١٣-١٤) . ثم هنالك ما يمكن أن نطلق عليه « التوقعات » و « المنشطات » ، حيث يتذكر سعيد حوادث سابقة وقعت له فى حياته وأخرى لاحقة هى

عبارة عن كوارث عامي ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ . وفي إحدى مثل هذه الاسترجاعات نتعرف على قصة حب سعيد لفتاة يلتقي بها أثناء دراسته في المدرسة ، واسم هذه الفتاة « يعاد » وبعد أن يلتقيا سراً عدة مرات تكتشف عائلتها الأمر وتحاول إنهاء هذه العلاقة . إلا أنها وعائلتها كانوا من بين من اختفوا في أحداث عام ١٩٤٨ ، فتنقطع الصلة . غير أن الذكرى تظل قائمة في ذهن سعيد . وفي مثل هذه الأحوال يجهد السرد لإيضاح دور القارئ باعتباره هو الذي يقود زمام السرد . وبعد الخروج عن الموضوع للحديث عن المفهوم « التشاؤل » يدعو الراوي قراءه « للعودة » إلي النقطة التي توقفت عندها القصة ، (والفعل المستخدم هنا « لنعود ... » إنما يذكرنا بعنوان الجزء وهو « يعاد ») . وتبعاً للتقاليد المتبعة في أهم الأحداث السردية التي تنشر على حلقات في الصحف فإن الفصل العاشر يبدأ بنبذة موجزة عن أهم الأحداث التي جرت حتى ذلك الحين . وضمن هذا الخليط الغني من الأحداث والوصف والحكايات يقدم لنا الكاتب بين الحين والآخر مائدة غنية من الاستعارات الضمنية والمباشرة من ثقافات عالمية أخرى : من نابليون إلى تيمور لنك ، ومن صلاح الدين إلى ريتشارد قلب الأسد ، ومن جيوليوس فيرلي (كاتب فرنسي) إلى ابن عربي ، ومن نيوتن إلى البيروني ، يضاف إلى ذلك مقاطع معبرة من أعمال شعراء فلسطينيين مثل : محمود درويش وتوفيق زياد .

أما المبدأ الثاني الذي تم من خلاله تشتيت تسلسل النص فيتم عن طريق وسيلة لها ما يوازيها في النصوص الكلاسيكية ، وهي وضع قائمة « بالأوائل » فأكثر من سبعة فصول من الجزء الأول (الذي يشكل حوالي نصف الكتاب برمته) يتناول أصول وأوائل مناسبات معينة . وقد يسعدنا ، شأن حبيبي ، أنه يقابل ما هو كلاسيكي بما هو حديث ، وما ينتمي للمنطقة العربية بما ينتمي للغرب ، لدى الإشارة مثلاً إلى أن الثعالبي (٩٦١-١٠٣٨م) جامع المقتطفات الأدبية الطريفة المشهور ، قد استخدم أيضاً مبدأ الأوائل في تنظيم المعلومات التي جمعها عن الحكايات في كتابة « لطائف المعارف » وأن جيرارد جينيه يشير في دراسته حول بروست إلى الاستفادة من سرد « الأوائل » نظراً لأن ذلك يعني أن سلسلة من الأحداث المماثلة قد تلت ذلك الحدث الأول(٨) .

٨- « لطائف المعارف » للثعالبي (القاهرة : عيسى البابي الحلبي ، ١٩٦٠) ص ٥ - ٢٣ ترجمه إلى الإنكليزية أدموند بوزوورث (أدنبره : مطبعة جامعة أدنبره ، ١٩٦٨) ص٢٨-٥١ ، جينيه (ص٧٢) .

هنالك فصل واحد فى هذا الجزء يختلف فيه الأسلوب السردى إلى حد كبير : وهو التصوير الذى يتسم بالرمزية الشديدة بما يشبه حالة الحلم للقاء سعيد بكبير الفضائيين فى أحد مدافن الموتى تحت الأرض فى مدينة عكا (ص٤٨-٥٤) . هنا يعترف سعيد لمخاطبه الخيالى بأنه يبحث عن شئ ما ، فيقول له الرجل الفضائى بأنه سيهب لمساعدته لدى حاجته لذلك ، خاصة حين تتضاءل طاقة سعيد . وهنا يختفى الرجل تاركاً سعيد ليستيقظ فيما أطلق عليه تعبير « الفجر الصادق » .

عند نهاية الجزء الأول تتسلل « يعاد » وشقيقتها إلى بيتهم فى حيفا ، إلا أنه يكتشف أمرها من قبل قوات الأمن لدى توجهها إلى بيت سعيد وتسحب من هناك وهى تصرخ : « هذه بلدى ، دارى ، وهذا زوجى » وبينما يستمر سعيد في عمله مع يعقوب فى دائرة الشئون العربية تقسم يعاد بأنها ستعود .

أما الجزء الثانى الذى يحمل عنوان « باقية » فهو يركز على حياة الجالية العربية فى خلال المراحل الأولى لإقامة دولة إسرائيل . والقصيدة التى تتقدم هذا الجزء ، وهى لسالم جبران ، تتحدث عن الأم والطفل ، وينعكس ذلك فى محتويات الكتاب . وفى الفصل الرابع من هذا الكتاب يوجه كبير الفضائيين سعيد بأن عليه أن يتابع سرده الداخلى « لسره » . وقبل ذلك يرسم الرجلان إطاراً للجزء الثانى ويقومان باستكشاف أبعاد الوضعية الجديدة فى إسرائيل مستخدمين كلاً من كانديد » فى الغرب وفلسفة الصفا فى الشرق كأدوات لتوضيح التشابه الجزئى بما فيهما مع الحياة فى إسرائيل . هنالك لهجة جدية ولاذعة تميز هذه المقاطع ، وهو يكررها فى موضع آخر مقحم فى النص ، وهو مقطع يمكن اعتباره بمثابة بحث فيما يتعلق « بالخيال الشرقى » . وفى اتهام لاذع وحاد للسياسات الإسرائيلية إزاء السكان العرب داخل إسرائيل ، تتم الإشارة بصورة غير مباشرة إلى النظرة الغربية المشوهة لمنطقة الشرق الأوسط وشعبها عن طريق حكايات من « ألف ليلة وليلة » (حكاية مدينة النحاس مثلاً) وذلك لتوضيح الطريقة التى يتم بها توزيع أنصاب « الحق » والعدالة من قبل السلطات الإسرائيلية (ص١٢٩-١٣٢) .

يتم تأكيد تعامل سعيد مع الأعداء من خلال حقيقة زواجه من باقية ، وهى فتاة من طنطورة بناء على توصية من « رجل المخابرات الكبير » و « زَلَمته » يعقوب بهدف تمكين سعيد من ممارسة دوره فى مراقبة الحزب الشيوعى وتخريبه فى تلك المنطقة

بالذات . وعن طريق باقية يحصل سعيد على هبتين ثمينتين : كنز لعائلتها مدفون فى غابة فى ساحل البحر ، وابن يولد نتيجة لهذا الزواج . وفى عمل تحتل فيه الأسماء ، كما أشرنا من قبل ، وظيفة رمزية هامة ، تكتسب أهمية خاصة حقيقة أن باقية تريد أن تسمى الوليد « فتحى » على اسم والدها ، بينما يعارض « رجل المخابرات الأكبر » ذلك ، ولذا يتفقون على أن يسموه « ولاء » وتتضح أهمية هذه التسمية من السبيل الذى يتخذه السرد فى تطوره ، فولاء طفل صموت لا يتكلم على الرغم من أنه يرافق والده إلى شاطئ البحر ويراقبه وهو يحاول دون جدوى استعادة كنز عائلة باقية .

تأخذ القضايا الأولية التى تتم روايتها لتجسد تلك المرحلة من المواجهة بين الشعب الفلسطينى والدولة الإسرائيلية ، تأخذ شكل الرواية النهر[٩] التى تروى قصة اختفاء قرى بكاملها ، وعملية العثور على عمل فى إسرائيل (حيث يعمل سعيد ممثلاً لاتحاد العمال الفلسطينيين) ، والمسألة التى تثير الأحقاد حول ملكية الأرض وحقوق الملكية . ومن الأمثلة الواضحة على المسألة الأخيرة هى قضية عواقب أيلول الأسود عام ١٩٧٠ (وهى فترة يصفها متهكماً بأنها « ما بعد حزيران ١٩٦٧ ») . حين شنت القوات الأردنية هجوماً ساحقاً ضد الفلسطينيين . فثريا المرأة العجوز ذات الخمسة والسبعين عاماً ، تحاول الاستفادة من سياسة الجسور المفتوحة للعودة إلى بيتها القديم فى اللد . وبعد أن تدخل البيت لتفتش عن صفيحة مصوغاتها التى خبأتها لدى هجرتها إلى الأردن فى عام ١٩٤٨ ، حيث تبحث عنها تحت أنظار أفراد الشرطة الإسرائيلية . وحين تجدها يحتجزها القيّم على أراضى إسرائيل ، فتعود إلي الأردن عبر الجسور المفتوحة خاوية الوفاض (ص١٢١) . ويلقى سعيد تهديداً مماثلاً حين يواجهه تأبط شراً (وهى إشارة ضمنية رائعة للشاعر الجاهلى المتشرد) ويدعى أن أثاث سعيد هو من « ممتلكات العدو » ولا يتم حسم الموقف إلا حين يعلن سعيد ورئيسه المباشر يعقوب للسطات بأنه مادام جميع العرب من ممتلكات الدولة فإن أى شئ يملكونه يشكل ملكية للدولة أيضاً (ص١٢٢) .

ينشغل سعيد وزوجته فى حماية سر كنزهم تحت ماء البحر ، بحيث يهملان ابنهما الصامت ، ولا يدركان عاقبة ذلك إلا حين يندفع كبير رجال المخابرات (الرجل الكبير) ليبلغ سعيد فى يوم مشؤوم بأن ولاء قد انضم لصفوف الفدائيين .. فقد وجد « صندوق

٩- رواية طويلة تستعرض أسرة (بأجيالها) أو مجتمع أو طائفة اجتماعية (المترجمة) .

الكنز » واستخدامه لشراء أسلحة ومتفجرات . ويطلب من سعيد وباقية أن يتوجها إلى السرداب فى الطنطورة ؛ حيث يكون المعتقد أن ولاء يختبئ هناك ليقنعاه بتسليم نفسه . والمناقشة التى تجرى بين الأبوين وابنهما تمثل دونما شك أعنف إدانة يمكن أن توجه إلى أولئك الذين يتعاونون مع العدو بدلاً من مواجهته . يمنى سعيد بخسارة مزدوجة حين تقرر باقية أن تنضم لأبنها حيث يغطسان كلاهما فى البحر ويختفيان ، بينما يقف هو مشدوهاً يقلّب الفكر فيما إن كانا سيعودان أم لا ، ثم يأتى الخامس من حزيران / يونيو ١٩٦٧ .

يحمل الجزء (أو الكتاب) الثالث من « الوقائع الغريبة » عنوان « يعاد الثانية » مما يشير ضمناً إلى العودة والفترة التى يصورها هذا الجزء هى ما بعد نكسة حزيران / يونيو ١٩٦٧ ينفتح إطار هذا الجزء بإعلان سعيد بأن النهاية قد حلت ، حيث يجد نفسه معلقاً على خازو ق، غير قادر على الحركة . وهو يفترض أن الأمر كله عبارة عن حلم - أو كابوس فيواقع الأمر . إلا أنه يأخذ في التساؤل كم من الرعب له أن يستقيظ ليكتشف بأن الكابوس هو أمر واقع فعلاً . وبمواجهة هذا الاختيار يقرر أن يبقى فوق الخازوق ، إلى أن يسترجع ثقته بعودة « يعاد» . ويتابع هذا الجزء وصف الراوى لحياة العرب فى داخل إسرائيل ، ومحاصرة القوات الإسرائيلية للقرى العربية لمراقبة الدخول والخروج منها ، ونسف المنازل ، والادعاءات ، والادعاءات المضادة حول الخبرة الزراعية ، وزرع الأراضى واخضرارها . ويشير سعيد إلى أنه التقى بيعاد الثانية هذه لأول مرة فى المكان الذى يلتقى فيه فلسطنيان فى كثير من الأحيان ، أى فى داخل أو قرب السجون . فقد تم إلقاء القبض عليه لأنه أظهر ولاءه الزائد ، ولاتباعه التعليمات أكثر من اللازم ، وذلك حين يسمع من المذياع بأن على العرب أن يرفعوا الرايات البيضاء تعبيراً عن استسلامهم ، فيرفع العلم هو أيضاً ، ناسياً أنه يعتبر مواطناً من مواطنى إسرائيل وأن الأمر موجه للعرب فى الأراضى المحتلة ، مما يؤدى إلى أفظع فصل فى الرواية كلها ، والذى يتم فيه وصف التعذيب والحياة فى السجن . وتبعاً للهجة التهكمية التى تعكس سخرية حبيبى ، إذ إن الفصل الذى يصف كيف يتم ضرب سعيد ورفسه إلي أن يغيب عن الوعى يحمل عنوان : « كيف وجد سعيد نفسه وسط حلقة عكاظية - شكسبيرية . فلسوء حظ سعيد تحدث عن شكسبير ، فتأخذ حلقة الحراس التى تحيط به تعيره بمعرفته التى استنبطها من قراءاته مع كل ضربة ولكمة من اللكمات التى يوجهونها له (١٦٧-١٦٩) . وفى سجن الشطة المشين ذاك يلتقى سعيد بشخص هو

فدائى اسمه سعيد . ويتم إطلاق سراح راويتنا ، سعيد فى النهاية ، ويتبرع رجل وامرأة بنقله من نابلس فى سيارتهما الخاصة ؛ حيث كانا يستفسران دون جدوى عن شقيق المرأة ، وهو سجين فى سجن الشطة اسمه سعيد . حينذاك يصرخ سعيد بأنه سعيد ، إلا أن المرأة تجيبه بغضب بأن سعيد الذى تبحث عنه هو شقيقها . ويتبين أن اسم المرأة هو « يعاد » ، وهى أبنة « يعاد » الأولى ، وسعيد المسجون هو ابنها . غير أن فرحة الاكتشاف هذه بعد عشرين سنة فرحة قصيرة الأجل(١٠) . وحين يعود سعيد « المتشائل » ويعاد إلى بيتهما القديم يتكرر السيناريو نفسه من جديد ،إذ يهاجم الجنود الاسرائيليون البيت وتُجَرُّ يعاد من الدار وهى تصيح نفس الصيحة المتحدية التى كانت أمها قد أطلقتها قبل عشرين سنة من ذلك التاريخ (ص٢٠١) .

تستمر سخرية إميل حبيبى السوداء حتى النهاية ، وفى الفصل الأخير الذى يحمل عنوان : « مسك الختام / الإمساك بالخازوق » تُرى جميع الشخصيات الرئيسية وقد أتت لترى سعيد وهو معلق فى أعلى الخازوق . ويكتسب الخازوق قوى رمزية متعددة حيث ينظر إليه كل واحد من الشخصيات من منظوره الخاص ، فالرجل الكبير قصير القامة لا يراه خازوقاً على الإطلاق بل هوائى تلفزيون ويعقوب يشير إلى أن لكل امرئ خازوقه ، وأحد الشبان الأصغر سناً يقول لسعيد بأن خياره الوحيد هو أن ينضم إليهم فى الشارع . ولكن سعيد يرفض النزول ، ويكاد شاب أن يهوى على الخازوق ليهشمه وحينذاك يصل شيخ الفضائيين لينقذ سعيد من ذلك المأزق . والكلمات التى يوجهها لسعيد حينذاك تعج بالرنين الرمزى ؛ إذ يقول : « حين لا تطيقون احتمال واقعكم التعس ولا تطيقون دفع الثمن اللازم لتغييره تلتجئون إلى .إلا أننى أرى أن هذا الأمر أصبح شأنك وحدك . قل : إن شاء الله واركب على ظهرى ولنمض » . (ص٢٠٥) ووسط زغاريد الفرحة التى يطلقها الفلسطينيون فى الأسفل ينطلق سعيد فى نوع من التمجيد . وتوجه يعاد الثانية أنظارها إلي المستقبل وهى تقول : « حين تمضى هذه الغيمة تشرق الشمس » . ويتم استكمال الإطار الخارجى للسرد حين يعلن المحترم الذى يترقب رسائل سعيد بأن كل المحاولات التى بذلت للكشف عن هوية سعيد هذا باءت بالفشل .

وصفنا هذا لتسلسل الكتاب هدفُه إيضاح الأسلوب الذى يتبعه الكاتب لكى يعكس مسار الزمن الذى لا يرحم -١٩٤٨-١٩٥٦-١٩٦٧- ضمن الكتاب ، وذلك ضمن الإطار الأكبر للسرد الخارجى . وقد أشرنا من قبل إلى أن الجزء الأول يمثل حوالى

١٠- يتلاعب سعيد حتى على المعنى الفعلى لاسمه « سعيد » راجع صفحة ١٨١.

نصف العمل برمته ، وتجدر بنا الإشارة هنا علاوة على ذلك إلى أن النغمة الكلية لهذا الجزء مختلفة أيضاً . إذ بتقدم العمل ، وباتضاح جميع أبعاد المأساة الفلسطينية وكشفها ، يصبح الجو أكثر حدة واتهاماً ، ويصل فى بعض الأحيان إلى مستوى من الحنق والغضب بحيث يذكرنا بأجواء الكاتب الإنجليزى جوناثان سويفت (١٦٧-١٧٤٥ وهو معروف بكتاباته الهجائية) والإشارات إلى الصحافة وإلى الكنيست وإلى دور الحزب الشيوعى إنما تشير إلى صلة مباشرة مع الكاتب ، وهى إشارات أقل وضوحاً فى الجزء الأول من الكتاب . غير أن إحدى السمات الرئيسية الرائعة لهذه القصة هى عشوائيتها الواضحة ، والتداعيات المتقلبة المتألقة ، بل السعى للاستعانة بأنماط أخرى من الأساليب السردية والأدبية في مزيج مختلط من ثقافات مختلفة ولكنه يظل مع ذلك مثلاً حياً على الأسلوب والجو الفلسطينى المحض . وهذه السمة من سمات عمل حبيبى إنما تخفى وراءها أرقى درجات الابداع الفنى . وأحد السمات الفنية بهذا الإبداع هو الأسلوب الذى يصوغ حبيبى به عمله . فالفصول ليست شديدة القصر فحسب ، مما يولد وقعاً سردياً يقطع الأنفاس ، بل إن الجمل فى داخل الفصول قصيرة أيضاً ، وهذه أيضاً إحدى السمات الأساسية للنوادر والطرف وكذلك لأسلوب السجع الذى كان يسود فى أحاديث المقامة . لا مكان هنا للوصف المتباطئ ،أو المرسوم بطريقة محببة حسبما كان سائدا فى الرواية « الواقعية » المكتوبة فى أوقات سبقت عمل حبيبى فالوضعية المطلوب تصويرها عاجلة لا تحتمل الانتظار ، والوقت المتوفر للسرد ثمين جداً ، بل ومهشم ، والتركيز لابد له أن يكون من النوع الملحمى - السردى فيما يتضمنه العمل من حوداث وأفعال ذلك الشعب .

إن استغلال أسلوب التهكم فى هذا العمل ، والطريقة التى يتطلب فيها السرد من القراء أن يفهموا ما يقرؤون بمعان مغايرة تماماً لما هو واضح على السطح ، كل هذه الأمور تجعل من هذا العمل عملا فريدا فى نطاق الفن القصصى العربى الحديث . فالدعابة والسخرية تتراوح من الدعابة الرقيقة التى تدغدغ القارئ إلي السخرية المريرة الصاعقة التى يختفى خلفها إحساس عارم بالغضب وخيبة الأمل . وكما يذكرنا نورثوب فراى وآخرون ، فإن الكوميديا هى أمر شديد الجدية ، باعتبارها الأسلوب الذى يجابه الكثير من الدراسات ، وبأسلوب مقنع ، بأن التحليل التفصيلى للدعابة والسخرية هو السبيل المؤكد لتدميرها . ويكفى أن نقول إن الدعابة التى يتم التعبير عنها عن طريق استخدام التهكم الشديد قد تكون وسيلة مفيدة لتحقيق الانفصال العاطفى عن المواضع والقضايا التى تتطلب

ابعادها أقصى درجات الاستنكار . وهكذا ، وحين يشير سعيد فى الجزء الثالث إلى أن الكابوس ليس مجرد حلم عابر ، بل كارثة مستمرة فإن السخرية تبرز باعتبارها وسيلة مفيدة للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه[11] ويبحث إميل حبيبى نفسه هذا الموضوع بالذات حين يقول إن لجوءه للسخرية يعود لسببين : « الأول هو أن السخرية هى سلاح لحماية النفس من ضعفه هو ذاته ، والثانى هو أنها ستسمح بالتعبير عن مأساة من الشدة بحيث لا يمكن لضميرى الإنسانى أن يتحملها »[12].

لقد أضاف إميل حبيبى « بالوقائع الغريبة » إضافة فردية فعلية وباقية فى الفن القصصى العربى المعاصر . ورسالته لا تتناول التشويه الذى حل بما سمى بالمثل الصهيونية نتيجة للمواجهة بين إسرائيل ومواطنيها العرب ، فحسب ، بل تتناول كذلك حاجة هؤلاء الفلسطينين العرب أنفسهم ، والذين يعيشون كمواطنين فى إسرائيل للعثور على الوسائل والسبل التى تمكنهم من إثبات وجودهم كأعضاء فى ذلك المجتمع . والعفوية الآسرة التى تسود جو الكتاب يمكن أن تفسرها أفكار إميل حبيبى نفسه حول الموضوع ؛ إذ يقول :

« حين كتبت المتشائل كنت أشعر بأن إنجاراً يحدث فى داخلى . ولم أكن أنوى فى الواقع أن أكتب رواية إلا أن لحظة معينة أتت ، وبدأت أكتب دون أن تكون لدى أدنى فكرة عن الاتجاه الذى أسير فيه . كانت مجرد تجربة ، من ذلك النوع الذى يسمح للعقل الداخلى بأن ينطلق على هواه» (ص١٩٤) . لقد أورثتنا هذه التجربة رأياً مأساوياً – كوميدياً أخاذاً حول الحالة الفلسطينية ، وهى تجربة تكتسب المزيد من القوة والتحدى بتأثيرها المستمر نظراً لأنها كُتِبَت من قبل إنسان من الداخل ، فلسطينى عربى من مواطنى إسرائيل منح أعلى جائزة أدبية فى إسرائيل لعام ١٩٩٢ .

النهايات – عبد الرحمن منيف

أظهر التحليل البنيوى لعدد من قصائد العصر الجاهلى بكل وضوح وجلاء أن الفكرة التقليدية التى تصر على أن هذه القصائد تفتقر لوحدة الغرض هى فكرة غير مبررة بعد . فقد أوضحت هذه الدراسات أن الخيط الذى يسرى فى تلك القصائد ويوحدها مبني على سلسلة من التضادات منها : الفاقة والقضاء على الفاقة ، والوفرة

١١– راجع فى هذا الصدد مقالة :« المفارقة عند جميس جويس وإميل حبيبى » لسامية محرز ص٣٥ .

١٢ – مقالة محمود درويش والياس خورى تحت عنوان « إميل حبيبى – أنا هو الطفل القاتل » مجلة الكرمل العدد الأول (شتاء عام ١٩٨١) : ص ١٩٠ .

والتقشف أو الزهد فى مباهج الحياة ، وهو ما يشير إليه عدنان حيدر في دراسة له حول الشعر العربى فى مراحله الأولى ؛ إذ يقول :

« قسوة الصحراء وترحال القبيلة الدائم من مكان إلي آخر طلباً للكلأ ، والقلق الناجم عن هذه الحياة غير المستقرة ، وما يستتبع ذلك بالضرورة من قطع لأواصر الحب والصداقة بصورة مفاجئة ، والاعتقاد بنسبية كل القيم ، والانغماس الشديد فى الحياة ، والإدارك المرير لحتمية الموت ، والمحاولات الجاهدة لاستعادة اللحظات السعيدة فى الماضى ، والجهاد الضرورى لتخليد هذه اللحظات ، كل هذه تشكل مكونات رؤية العصر الجاهلى .»[١] .

لابد لهذه المفاهيم وأمثالها أن تتبادر للذهن لدى القراءة الأولى لرواية النهايات(١٩٧٨)[٢]. انظر مطلع الرواية مثلاً :

« إنه القحط ..

القحط مرة أخرى !

وفى مواسم القحط تتغير الحياة والأشياء .. حتى البشر يتغيرون ...

وطباعهم تتغير ، تتولد فى النفوس أحزان تبدو غامضة أول الأمر ، لكن لحظات الغضب التى كثيراً ما تتكر –، تفجرها بسرعة .» (ص٥).

التأكيد على الصحراء ، على الحرارة الملتهبة ، أخطار الترحال ، البحث عن القوت ، كل هذه السمات وغيرها تعطى هذه الرواية مكانة فريدة ضمن نطاق الرواية العربية . فقد دأب الروائيون العرب في الغالب على استنباط مواضيعهم من المدينة وسكانها، خاصة الطبقة البرجوازية ، وكانوا بذلك إنما يحاكون المراحل الأولية على الأقل لتطور الرواية الغربية .

١- راجع أندراس حمورى فى دراسته « حول فن الأدب العربى فى القرون الوسطي » (برنستون : مطبعة جامعة برنستون ، ١٩٧٤) ص ١٢ ، وكذلك عدنان حيدر « معلقة امرئ القيس : بنيتها ومعانيها » (الأدبيات ١٩٧٧)ص٢٢٧-٢٧٨ .

٢ – النهايات لعبد الرحمن منيف (بيروت دار الآداب ١٩٧٨) ترجمها إلي الإنجليزية روجر آلن (لندن كوارتريت Quartret ١٩٧٨) يحمل عبد الرحمن منيف شهادة الدكتوراه فى اقتصاد النفط من جامعة بلغراد وكان رئيساً لتحرير مجلة النفط والتنمية العراقية . وبعد أن عاش فترة من الزمن فى فرنسا انتقل إلى دمشق حيث يعيش الآن . وقد عبر عن وجهات نظره حول الرواية العربية عامة ورواياته خاصة فى مقال نشر فى مجلة المعرفة فى شباط / فبراير ١٩٧٩ : ص ١٨٨ -١٩٩ . راجع أيضاً كتاب جبرا « ينابيع الرؤيا » ص٣٦-٤٠ .

ظهرت ، بالطبع ، روايات تعالج الحياة فى الريف ، بدءاً من رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل ، وهى من أوائل الروايات فى العربية ، وحتى « أيام الإنسان السبعة » لعبد الحكيم قاسم التى كانت من الروايات التى حللناها فى هذا الفصل . كما كانت هنالك روايات تتخذ من الصحراء مسرحاً لجزء من أحداثها ، مثل رواية « رجال فى الشمس » و « ما تبقى لكم » لغسان كنفانى التى حللناها فى هذا الفصل أيضاً . غير أن تركيز عبد الرحمن منيف على تصوير هذا القطاع بالذات من المجتمع العربى نقل الرواية العربية إلى مواقع لم تستكشفها من قبل .

مسرح الرواية هو قرية « الطيبة » التى تقع على أطراف الصحراء تماماً . والطريقة التى يقترب بها الأسلوب السردى لهذه الرواية من ذلك المجتمع الصغير الذى تربطه روابط شديدة لا تنفصم عراها ، هذه الطريقة تشابه أكثر ما تشابه ، كاميرا مسلطة علي مسرح الأحداث من الأعلى ، حيث تلتقط الكاميرا أولاً صوراً عامة لما يحيط بهذا المسرح ، ثم ما تلبث أن تقترب بالتدريج لتركز على تفصيلات محددة . وهذا المنحى ينطبق على البعد الزمنى تماماً كالبعد المكانى بالمقاطع الأولى (علماً بأن الفصول غير مرقمة) تعالج الزمن العادى اللامحدود . يبين المقطع الذى اقتطفناه أعلاه . ولا يبدأ القراء فى التعرف على أناس محددين فى الزمن المحدد إلا بعد أن تقدم لهم الخلفية بكل تفاصيلها . والراوى المتواجد باستمرار يرصد التفاصيل بكل دقة ، بل يمكن للمرء أن يقول : إنه يرصدها بعين عالم اجتماع مهتم بخصائص وأنماط السلوك المعتاد (مع ملاحظة الاختلاف عن قواعد السلوك التى سبق لنا أن وصفناها من قبل) .

من هذا المنطلق يجد القراء أنفسهم منساقين إلى عالم يبتدعه الراوى الذى يشارك القراء قلقهم الشديد واهتمامهم بالطبيعة والبيئة . والحرص الذى يبديه الكاتب فى وصف كل مظهر من مظاهر الطبيعة ووضعه فى المكان المناسب له فى النص إنما يذكرنا برأي رومان جاكوبسون Roman Jakobson ؛ حيث يقول : « إن الحكم الكلاسيكي الذى يصدره النقاد المحافظون إزاء أى كاتب مجدد فى كل حقبة من الزمن هو قولهم إنه مغرم بالإسهاب فى وصف التفاصيل »[٢] .

يركز السرد القصصى بشكل أساسى على تصوير الصعوبات الكامنة فى الحياة

٢- رومان جاكوبسون « قضايا تتعلق بدراسة اللغة والأدب » فيدراسة عنوان « اللغة فى الأدب » تحرير كريستنا بومور سكاو ستفن رودى ، (ص٤٧-٤٩) كمبردج ، ماساتشوستس مطبعة جامعة هارفرد ص ١٩٨٧ .

القاسية التى يواجهها ذلك المجتمع بشكل مستمر . ومثل هذا النوع من الحياة إنما يخلق أواصر قوية بين سكان القرية ، كما يعيد إليها فى أوقات الشدة أبناءها الذين غادروها باحثين عن حظ أوفر فى الحياة فى أماكن أخرى ، خاصة فى « المدينة الكبيرة » التى تصبح فى هذا العمل الفذ مكاناً بعيداً ، معادياً وغير مكترث (وليس مسرح الأحداث الأثير للرواية عامة كنمط أدبى) . وفى هذه المدينة التى تعتبر مثلاً على المدينة الكبرى الحديثة يناقش البيروقراطيون من وقت لا يستهان به فيما إذا كان سيُبنى سد ترابى كبير قرب موقع القرية للتخفيف من حدة المظاهر الأكثر قسوة فى حياة القرية إبان فصل الصيف الحار .

الصيد هوأحد السبل الرئيسية لتأمين سبل المعيشة فى هذا المجتمع . غير أن الأفراد الأكثر تعقلاً فيه يحذرون من أن قتل الطيور والحيوانات دون تميز لن يكون فى مصلحة هؤلاء الناس . وضمن هذا المفهوم ينظر سكان القرية بعين الريبة والحنق إلى مجموعات الضيوف التى تأتى من المدينة لممارسة الصيدكهواية ورياضة .

يحاول الطراز السردى الذى تحدثنا عنه أن يوضح بجلاء بأنه إذا كان هنالك بطل رئيسى فى هذا العمل فهو مجنمع القرية ككل . إذ على الرغم من أن الرواية تصور أفعال الأفراد ، غير أن الأثر الذى تحدثه هذه الأفعال إنما يرى ضمن الصورة الكلية ، أي صورة القرية كوحدة متكاملة . وأى رسم للشخصيات إنما ينبع من خلال وصف أفعالهم هذه وأثر هذه الأفعال على القرية أو على أجزاء منها ، ولا يتم رسم الشخصيات عن طريق تحليل دوافعهم الداخلية ، أو بدرجة أقل من خلال الحوار ، وهو قليل نسبياً فى هذه الرواية ولا يتعرً القارئ فى الواقع إلاّ على أربعة أسماء لشخصيات فى هذا العمل الذي يتكون من ١٨٧ صفحة . وبدلاً من ذلك ، فإننا نسمع الكثير عن « الطيبة » وسكانها من « كبار السن » و « الشبان » وما إلى ذلك .

هذه إذن رواية تركز على الجماعة ككل وعلى البيئة ، غير أنها ما تلبث أن تستدرج القارئ بالتدريج البطئ ، إلى سلسلة محددة من الأحداث التى تؤكد على موضوع البيئة . والطريقة التى تتم بها رواية عدد من مشاهد الارتجاعية التى تعيد إلى الأذهان مناسبات هامة سابقة فى تاريخ القرية توفر للقصة عناصر معينة من القصص الشعبى ، وهو أمر يلائم تماماً جو الرواية . وللرواية بطل فى واقع الأمر ، إلا أنه نمط شخصية تعتبر غير مألوفة فى القصة العربية كشخصية تقوم بمثل هذا الدور ، خصوصاً علي النحو الذى يصفه فيه الراوى . واسم هذا البطل هو عساف ، وهو

إنسان وحيد ، صامت ، غير أن الأهم هو أنه معروف بأنه مقاتل متعصب لقضية المحافظة على البيئة الهشة التي يعيش ضمن نطاقها . وحقيقة أنه يعتبر عامة أمهر صياد في المنطقة والشخص الوحيد القادر على تحمل مختلف تقلبات الطقس يجعل علاقته بالقرية علاقة متوترة جداً على الدوام ووضعه في هذه الرواية وتصرفاته إزاء أهل القرية (وسلوكهم هم إزاءه) إنما يعتبر تكراراً لوضع الصعاليك ، وهم شعراء متشردون في العصر الجاهلي . ولطالما حذر عساف سكان القرية وزوارهم من الإفراط في الصيد في المنطقة ، غير أن كلماته تذهب أدراج الرياح .

تأتي المفارقة إذن حين يأتي أربعة من الضيوف في سيارة في أحد الأيام ، ليقوموا برحلة صيد في صبيحة اجتماع عاصف في القرية تناول الحديث فيه تضاؤل حيوانات الصيد . يوافق عساف ، على مضض على مرافقتهم إلى مكان في أعماق الصحراء ؛ حيث يعرف هو فقط أن هنالك فرصة لهؤلاء الأشخاص للعثور على طرائد يصطادونها . وحين يبدأون الصيد يطلق الآخرون عيارتهم من السيادة في حين يسير عساف تحت شمس الصباح على قدميه يرافقه كلبه الوفي يثبت عسّاف قدرته كصياد حين ينجح في صيد ما يزيد على عشرين طيراً بينما لا يفلح الأربعة في السيارة في اصطياد ما يزيد علي خمسة طيور . وحين ترتفع الشمس في السماء يقرر الجميع التوقف لتناول طعام الغذاء . وبعد ذلك ، وفي حركة اندفاع مجنونة يقرر الصيادون القادمون من المدينة متابعة الصيد علي الرغم من أن النهار قد انتصف . ولسبب غير مفهوم يوافق عسّاف على ذلك ، ربما بدافع الاستسلام ، ويمضي على قدميه ثانية بينما يستقل الآخرون السيارة . وبعد ذلك تهب عاصفة رملية هائلة تحاصرهم جميعاً ، وتصوير هذه العاصفة سواء من جوانبها الإنسانية أو الطبيعية ، إنما يتم برسم صورة نابضة بالحياة بأقصى الدرجات الممكنة ضمن عمل ملئ بوصف يجسد مظاهر الحياة في هذا المكان . تُحاصر المجموعة كلها داخل هذه العاصفة ، وحين تصل نجدة لانقاذهم في اليوم التالي تعثر على الرجال الأربعة وهم بين الحياة والموت ، غير أنهم يستعيدون وعيهم بعد أن يقدم لهم الماء والطعام ، إلا عسّاف . وبعد بحث طويل يعثرون عليه شبه مدفون في الرمال وكلبه جاثم فوقه ليحميه من النسور الجارحة التي تحوم حول جثته ، وقد فارقا الحياة . وحين يعود الموكب الحزين إلى القرية ينفجر الجميع في التعبير عن الحزن والغضب ، يحمل جثمان عسّاف إلى بيت المختار ؛ حيث يقضي عدد من الرجال الليلة كلها ساهرين حوله وهم يروون سلسلة أخاذة من أربع عشرة

أقصوصة متفاوتة الطول أخذت اثنتان منها من كتاب « الحيوان » للجاحظ . وكل هذه القصص مرتبطة بجو الرواية ؛ إذ إنها تتحدث عن الحيوانات والطيور والكلاب والوعول والقطط والغزلان . وفى الصباح يمضى بنّاء القرية أبو زكو - الذى يقال لنا بتهكم لاذع بأنه يبنى القبور أيضاً - لكى يعد للجنازة . أما الصفحات الأخيرة للرواية فهى مكرسة برمتها لوصف موكب الجنازة وهو فى طريقه إلى المقبرة حيث لا يشارك أبناء القرية جميعاً فيها فحسب ، بل أبناؤها الذين جاءوا من المدينة بهذه المناسبة ، إضافة إلى أناس من المناطق المحيطة جميعها . وحين يتفرق الناس عائدين إلى بيوتهم عائدين إلى بيوتهم بعد الدفن تتوجه مجموعة من الرجال إلى المدينة لكى تقوم بمحاولة أخيرة للعمل على بناء السد الترابى طمعاً فى إنقاذ قرية الطيبة من هجمات الطبيعة القاسية الشرسة .

إذا ما عدنا لتفحص السرد القصصى لرواية عبد الرحمن منيف بتفصيل أكبر ، يمكننا القول إن الشخصيات التى ذكرناها فى سلسلة الأحداث بترتيبها الزمنى المعتاد . غير أن الرواية ، كما أشرنا من قبل، ليست رواية أفراد ، بل قصة مجتمع القرية ككل فى صراعه المستمر مع قوى الطبيعة ، وهو صراع يبدو وكأنه صراع يائس . ويصبح هذا الأمر أكثر وضوحاً حين تمعن بالهيئة التي يتخذها هذا العمل الأدبى . فالثلث الأول منه خصص برمته لوصف القرية وما يحيط بها وبسكانها ومشاكلها التى تستمر على مدار السنة فى سبيل تأمين أدنى مستلزمات المعيشة . تأتى الرواية على ذكر قرية الطيبة فى الفصل الأول (١١) ، أما شخصياتها فهى لا تبدأ فى اتخاذ ملامحها العامة إلا فى الفصل الثانى . وهنا نطلع على حقيقة تكتسب بعض الأهمية العجيبة التى تجعل الأمور ذات أهمية شديدة ، وهذه الميزة التى يتوارثها الأبناء عن الآباء تجعلهم فى نظر الكثيرين نوعاً خاصاً من الناس ، وتجعلهم أكثر من ذلك قادرين على التأثير فى الآخرين ...» (١٣) وبعبارة أخرى ، فإن أهل القرية يتقنون سرد الحكايات بطريقة خاصة ، وهذه مهارة تقليدية سائدة جداً فى البلاد العربية ، تتجسد فى شخصية الحكواتى ، وهو شخصية أصبحت وسيلة سردية مفضلة يستخدمها كتاب المسرح التجريبيون[٤]. وضمن هذا الإطار يواجه الراوى فى الرواية تحدياً بأن يبتدع تقنيات

٤- إلى جانب فرقة الحكواتى الفلسطينية والتى يؤدي أعمالها الفلسطينيون القاطنون وفي الأقطار الأخرى فإن سعد الله ونوس مثلاً يستخدم شخصية الحكواتى في مسرحية س مغامرة رأس المملوك جابر » والتي نشرتها مجلة المعرفة الصادرة فى دمشق (عدد تشرين الثانى / نوفمبر ١٩٧٠) : ص١٨٧-٢٨٤ .

سـردية ومـهارات مماثلة لتلك التى يبتـدعـهـا سكان القرية لأداء الدور المرسـوم له فى الرواية . واللجـوء إلى سلسلة من الحكايات السـردية تعنى القـوة الكامنة فى مـهـارات قص الحكايات .

أما الفصل الثالث فيقدم لبنية البيئة المحيطة :

« الطيبة بداية الصحراء .. أما من ناحية الجنوب فكانت الأرض تشحب تدريجياً وتخالطها الحجارة الكلسية ، وتبدأ تقفز ذراعاً بعد آخر حتى تتحول فى بداية الأفق إلى كثبان رملية ... وبعد ذلك تبدأ الصحراء ..»(ص٢٥) .

يستمر هذا التأكيد على الملامح التجريدية للقرية وما يحيط بها لفصول عديدة ، نعرف عرضاً بأن الأحداث التالية وقعت فى وقت ما بعد الحرب . غير أنه لا يبدو أن هناك حاجة لأى تحديد أكثر دقة بالنسبة للزمن كهدف محدد للرواية . وبذا يتم التأكيد أكثر على الطبيعة التى لم تتغير وقد لا تتغير لأسلوب معيشة هذه المجموعة من الناس الذين يمثلون سكان القرية . وبعد ذلك ، وإثر وصف لسنة شهدت صيداً مجنوناً تأتى الرواية على ذكر أولى شخصياتها ، أى « عساف » الذى يصب عليه اللوم الأساسى فى هذا الجنون (ص٢٧) . يبزغ الاسم ووصف الشخصية على نحو مفاجئ ، ويتابع الراوى سرد ما يريد قوله بابتداء القصة بطريقة يرى فيها القراء هذه الشخصية بالصورة التى تراها فيها القرية . أما الفصل الذى يلى ذلك فهو يصف هيئة عساف ودوره كما يراه أهل القرية ، كما تروى بعض القصص عن علاقته بكلبه الأعور (ص٣١) .

يصبح الزمن فى الفصل التالى أكثر تحديداً : « هذه السنة ليست مثل أى سنة سابقة .. » ٠ص٣٥) . ولا تذكر لنا أية سنة هى هذه ، غير أن الوضع تحول من وصف لاتحده تقريباً أية حدود زمنية إلى سلسلة الأحداث التى ستصل بالرواية إلى ذروتها ، فنذر القحط الشديد تنذر كلها بالسوء . والأدهى من ذلك أن أمطار الربيع جاءت مبكرة جداً ولم تكن ذات فائدة تذكر . وحين تزداد الحالة سوءاً يرسل أبناء القرية الذين سكنوا المدينة مؤونات متنوعة ثم لا يلبثون أن يعودوا بأنفسهم إلي القرية :

« ما كادت أرجلهم تطأ أرض الطيب ، وعيونهم تلامس بيوتها ، حتى أحسوا بالحزن العميق ، ولاموا أنفسهم كثيراً أنهم تأخروا حتى هذا الوقت ، وشعروا بتأنيب الضمير حين قارنوا حياتهم فى المدينة بحياة الناس فى الطيبة . ولكن هذا الحزن وهذا

الندم تراجعا بسرعة ليحل مكانهما الرغبة القوية فى أن يفعلوا شيئاً ، لعل الطيبة تنجو هذه المرة ولعلها تحيا إلى أن يبنى السد ..»(ص٥٠)

وخلال هذا التحول من الزمن والوضع اللامحدود إلى المحدد يصل الضيوف من المدينة « عند عصر ذلك اليوم ، عند نهاية فصل الصيف ، وصل ضيوف أربعة فى سيارتين يرافقهم أصدقاء لهم من الطيبة .. » وهكذا يتهيأ المسرح لسلسلة الأحداث التى تستغرق باقى أجزاء الرواية . وحين يعود فريق الصيد إلى القرية مع جثمان عساف ، ويجتمع الرجال فى بيت المختار يتغير نظم القصة ثانية ، ويتجمد الزمن من جديد متيحاً المجال لسلسلة القصص كى تروى . غير أن هذه الحكايات لا تخرج عن إطار الرواية نظراً لأنها تتعلق بالحيوانات ، وبذا فهى تساهم فى رسم الصورة العامة لأهل القرية ولاهتماماتهم . بل إن بعضها يلمح بصورة خاصة إلى العبرة المستنبطة من تحذيرات عساف أثناء حياته ، ومن موته المجانى . هنالك مثلاً قصة الرجل فى اليوم التالى ، وكان من دواعى دهشته أن يجده واقفا « بسكون مطلق غير معهود .. وما أن يطلق النار حتى يسمع صرخة الوعل ، وبعد ذلك يستقبله مشهد لا ينساه .

« فى الخطوة الأخيرة .. قبل أن يلتقط بنظراته قرون الوعل ، كان الجدى الصغير قد تدلى رأسه وقسم صغير من جسده .. ورأي الأم تميل اليمين قليلاً .. لكن تحاول بقوة أن تدفع المخلوق الجديد إلى النور .. تحاول أن تخلصه منها قبل الموت .. ونظرت إليه .. كانت عيناها مليئتين بالدموع ..» (ص١١٧) .

صورة بغيضة أخرى من صور التدمير الطائش العابث التى تتجسد فى شخصية البيك : « كانت عيناه مليئتين بالقسوة .. حتى وهو يضحك ، أما إذا نظر إلى أحد نظرة تأنيب أو سخرية فكان الخوف يمتزج برغبة الهرب .. »(ص١٦٠) . كان البيك يأتى إلى القرية بسيارة شحن ركب عليها فى مكان الحمولة كرسى دوار ، كى يستخدمها فى رحلة قتل مجنونة : « كل كلمات الأرض لا تصف ما حصل .. كان أزيز الرصاص وهو يتطاير يخلق مهرجاناً مرعباً فى الصحراء الفسيحة .. كانت قطعان الغزلان وهى تتراكض بذعر مجنون فى كل الاتجاهات تخلق حالة من الرعب .. أما البيك الذى كان يصرخ مع كل رشاش فكان أقرب إلى الثمل والجنون ... » (ص١٦٤) .

قد لا يكون من دواعى الدهشة أن يتخذ موت عساف كل تلك الأبعاد التى حولت جنازته إلى عملية تطهير جماعى لمجتمع القرية ككل ، وذلك بعد تلك السلسلة التى

تبديها تلك الحيوانات إزاء بعضها البعض ، بل وحتى إزاء بنى البشر ، واشمئزاز الإنسان من أولئك الذين يسيئون للطبيعة ويعملون على تدميرها ، خصوصاً وأن عسّاف طالما حذرهم من هذه الأمور ومن النتائج التى ستنجم عنها . لقد بلغت العواطف درجة من الحدة حتى إن نساء القرية اللاتى لم نسمع عنهن أى شئ طوال الرواية يظهرن أمام قبر عساف ؛ حيث يغنين أغانى ندب حزينة ويؤدين حركات راقصة « وكل ذلك كان يجرى دون إعتراض من الرجال أو تدخل (ص١٨٠) ، كما يبلغنا الراوى . وحين يعود الجميع إلي القرية نستشعر تصميماً جديداً فى الجو أحد دلائله سفر عدد من الرجال إلى المدينة . وكما يقول المختار : « إذا وافقوا على بناء السد فسوف أعود على ظهر بلدوزر لكى يبدأ العمل ، ولكى تبدأ الطيبة تعرف معنى الحياة بدل هذا الموت الذى تعيشه كل يوم . » (١٨٣). لقد ذهب أبناء القرية إلي المدينة مرات عديدة للغرض ذاته من قبل بالطبع . ولكن مع نهاية النهايات » يبقى لدينا انطباع قوى بأن أثر موت عساف أقوى من أن يسمح بتكرار ما حدث فى المرات السابقة ، بل إن موته ومغزى هذا الموت قد يأتينا ببعض الفرج للقرية وسكانها المكافحين . وبذا فإن النهاية ربما تكون بداية لمسار جديد .

أشرنا من قبل إلى الطبيعة غير العادية للبيئة والمجتمع اللذين يقدمهما عبد الرحمن منيف لقرائه من خلال هذا العمل القصصى الأصيل . وعلاوة على ذلك يمكننا القول أيضاً إن هذه الرواية تدخل سمة بالغة الأصالة إلي نطاق تقاليد القصة العربية الحديثة ، وهى سمة يمكن اعتبارهامن جوانب عدة عودة إلى أنماط سردية سابقة . فالراوى فى هذا العمل لا يهمه تقديم منظور واحد عن الأحداث ، كما أنه لا يضيره أن تأخذ قصته بعض الوقت إلى أن تتكشف جوانبها شيئاً فشيئاً . فشأنه شأن الحكواتى التقليدى ضمن إطار تقاليد الثقافة الشعبية العربية ، يجد فى البيئة المحيطة التى يروى فيها حكايته مجالاً فسيحاً من الزمن يتيح له كل الوقت الذى يحتاج إليه . فالاقتصاد فى الحديث ليس وارداً هنا ، بل إن الإسهاب والتنوع أمور محببة . وليست هنالك ضرورة ملموسة هنا لتلبية احتياجات الضغوط والمتطلبات القائمة فى الحياة المعاصرة والتى جعلت من القصة القصيرة النمط الأدبى المفضل فى العديد من المجتمعات الحديثة . فمثل هذه الاحتياجات تتطلبها الحياة وهى بيئة بعيدة كل البعد عن سيناريو هذا العمل وعن عالم القص الذي يرويه هذا الراوى . إذ يسمح للحكاية هنا بأن تتكشف على أساس وقعها الطبيعى الخاص . وإذا كانت هنالك روايت مختلفة

للتفاصيل ولتسلسل أحداث معينة ضمن نطاق مجتمع القرية فلابد من تسجيل ذلك ، بعد ذلك يأتي دور الراوي الذي يجاهد لكي يعطى كل حدث من هذه الأحداث الوزن الفعلى الذي يستحقه .

أشرنا فى الفصل الأول من هذا الكتاب إلى انزعاج جون أبدايك John Up-dike من الأسلوب السردى الذى يتبعه عبد الرحمن منيف فى الجزء الأول من خماسيته « مدن الملح »[٥] ، فهو يقول : إن عبد الرحمن منيف لا يدرك فيما يبدو التقاليد المتبعة فى كتابة الرواية ، ويتابع تعليقه مشبهاً أسلوب عبد الرحمن منيف السردى بأسلوب راوية تقليدى يقص حكايته لمستمعيه المتحلقين حول موقد النار . ولا يسعنا إلا أن نبدى الأسف لأن أبدايك الذى حدد بوضوح أبرز سمة يتمتع بها أسلوب عبد الرحمن منيف ، سواء فى هذا العمل أو غيره من أعماله ، يسمح أبدايك لتطلعاته الثقافية الخاصة بأن تسيطر عليه ، ويدعى لنفسه نوعاً من التفوق الضمنى المتميز بحيث يفرض طبيعة وحدوداً معينة للرواية ضمن إطار ثقافة مختلفة تماماً ، وفى مرحلة مختلفة كلياً من مراحل تطور الرواية كنمط أدبى . بل يمكننا الإشارة من منظور التيارات التاريخية لتطور الرواية العربية ، إلى أن إدخال عبد الرحمن منيف وآخرين لعناصر من التقاليد السردية المحلية هو ما يشكل فى واقع الأمر السمات الإبداعية الرئيسية فى الرواية العربية فى السنوات الأخيرة الماضية .

حكاية زهرة – حنان الشيخ

عنوان حكاية زهرة[١] يحمل فى ثناياه غموضاً إبداعياً ، سواء فى النص العربى أو ترجمته الإنكليزية . فهل هى قصة تتناول حياة زهرة ، الفتاة التى تنتمي للطائفة الشعبية فى جنوب لبنان والتى تعيش مع عائلتها فى بيروت الآن فى الوقت الذى يعمل فيه الذكور من أفراد « الأمة » اللبنانية على تمزيق أوصالها إبان الحرب الأهلية المطولة

٥ – مراجعة جون أبدايك للجزء الأول من مدن الملح فى فى النيوركر NEWYKER عدد ١٧ تشرين الأول / أكتوبر ١٩٨٨ ، ص ١١٧ .

١– «حكاية زهرة» لحنان الشيخ (بيروت : دار النهار ، ١٩٨٠) . ترجمها إلى الإنجليزية بيتر فورد (لندن :كوارتت ١٩٨٦) . يشير روجر الن هنا إلى أن العنوان بالانجليزية The story Of Zahra لا يحمل فى رأيه نفس الغموض الإبداعى للعنوان بالعربية ، كما أنه يعتبر نصاً مختصراً إلي حد كبير ، وهو يختلف مع النص العربى اختلافات كبيرة وبصورة تدعو للأسف على الرغم من أنه تم بالتعاون مع الكاتبة نفسها .

التى بدأت عام ١٩٧٥ ؟ أم هى حكاية ترويها زهرة وتكشف لنا فيها عن نظرتها لعالمها الخاص وذلك عن طريق العناصر القصصية التى تختار أن تضمنها ضمن حكايتها أو أن تتجاهلها ؟ تختار حنان الشيخ فى الحقيقة أن تجمع بين هذه الاحتمالات لا لتقدم لنا رواية قصصية مؤثرة عما يواجهه المجتمع اللبنانى إبان وقت تلك الأزمة المريعة فحسب ، بل لتقدم لنا كذلك إضافة هامة إلى العدد الذى ما يزال ضئيلاً نسبياً للقصص العربية المكتوبة من قبل نساء .

هذا المزيج من الأمور لا يستدعى فقط استعراض قصة هذه الرواية ، بل يتطلب كذلك رواية قصة السرد بنفسه ، إذ إن كلاً من هذه الوجوه - الموضوع وطريقة العرض - إنما يواجه القارئ بدرجة من الغموض والتعقيد يساهمان إلى حد كبير فى نجاح هذه الروايةباعتبارها بمثابة انعكاس لوجهة نظر امرأة فى مجتمع مهشم فعلاً .

وزهرة هى الراوية الرئيسية للحكاية ، حيث نري الزمن الحاضر للسرد وهو يرشح من خلال وعيها هى . فهى تصف حوادث : عن طريق الأحاديث ، وتنقل آراءها وآراء غيرها . ومن خلال ربط ملاحظاتها ومشاعرها بمشاهد ارتجاعية (FLash Back) من الزمن الماضى ومن أحداث سابقة نطلع على جانب كبير من وضعها العاطفى ، وفى الجزء الأول من السرد يكون الإطار الزمنى مطولاً . ولا تشكل زهرة الصوت السردى فى ثلاثة من الأجزاء الخمسة فحسب ، بل إن التفاصيل السردية تستخدم لتصوير مراحل نموها من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشباب . وحين يتقدم العمر بالراوية تعى تماماً أسباب مواعيد اللقاء التى تقوم بها والدتها ، أما حين كانت صغيرة فهى تلاحظ فقط أن « بين هذا الرجل وأمى ثمة غموض » (ص١٨)[٢] . وتصور زهرة الخلل الذى يصيب الدولة اللبنانية عن طريق تصوير قصة أسرتها المحطمة التى تربط بينها شبكة معقدة من الروابط اليائسة . وعن طريق الرمز الغريب للبثور جسمها بنفسها وتجد متعة فى ذلك . ويصبح هذا الجسم نفسه ملعباً من الرجال : ابن عمها قاسم ، مالك صديق شقيقها الذى يغويها ، خالها هاشم ، زوجها ماجد ، كل منهم يستخدمها ضمن إطار عُقَده الخاصة إزاء هذا المجتمع الذى ينحدر فى طريقه إلي الدمار التام . وحكاية زهرة فى القسم الأول من الكتاب هى حكاية صمت ، والكتاب يبدأ بصمت حرفى تماماً :

٢- تكره الراوية الصغيرة أيضاً اللعبة المطاطية زهرية اللون التى تحملها لتلعب بها ، ولديها سلسلة لا تنتهى من الأسئلة الطفولية التى تستفسر فيها عن روث الخفاش ، وهى تشعر بالخجل الشديد حين يضحك العاشقان من أسئلتها (ص١٠ ١٦) .

فالأم تغلق فمها بيدها بإحكام ، وكما سنلاحظ فيما بعد ، فإن هذا الفصل يصبح رمزاً للقسم الأول من الكتاب ، رمزاً للكبت والاضطهاد ، للبحث عن ملجأ ، الالتجاء إلى الحمام كمكان آمن . والنتيجة التى تنجم عن ذلك بالنسبة إلى زهرة هى الانحدار نحو الجنون . تحكى زهرة نفسها حكاية الجنون هذه ، ونقرأ ذلك عن طريق لغة السرد نفسها : « الرؤية والعيون مغمضة » إنما تشير فى الواقع إلى حالة من الإغماء التخشبى : « عندما أفتح عينى أود لو أغمضهما ىكأن مياها مالحة تسبح فى الفضاء عندما أغمض عينى . لا أرى سوى ساعة والدى بين أصابعه محاولاً تعبئتها ، وأرى أمى وطرابيش الكوسا متناثرة فوق وجهها ثم أرى أمى وعقيدة السكر رقعاً ، رقعاً ، فوق قدميها » (ص٩٨) تستطيع زهرة أن تصف انحدارها إلى هذه الحالة أيضا ، حين تصف رنين صوتها مثلاً بأنه صوت نعامة . وعلى المستوى الخارجى نستطيع أيضاً أن نتأمل فى الصورة التى تبتدعها الحكاية السردية لها نفسها[٣] . وبعد أن تصف صوتها بأنه صوت نعامة مباشرة ، وبعد أن تعلن خالها هاشم بأنه مخطئ تسمح لحكايتين أخريين بأن يصطدما بحكايتها ، ما يرويه كل من هاشم وماجد . وهى لا تكتفى بسرد جانب من الحكاية بل إنها شأن سابقتها شهرزاد ، تنسق رواية الآخرين للأحداث بحيث تحدث أكبر تأثير ممكن لها[٤] . وهذان الفصلان لا يوفران تعليقات من جانب الرجلين حول دوافعهما فحسب ، بل إنهما يقدمان كذلك صورة مختلفة عن زهرة نفسها . وهنا نجد أنفسنا نعيش وضعية سردية غنية ، حيث إن الراوية أنثى تشارك فى الأحداث وتسمح فى نفس الوقت لشخصيتين من الذكور بأن يقدما وجهتى نظرهما عن طريق السرد ، حول الشخصية النسائية التى تقوم هى نفسها بالدور الرئيسى فى تنسيق السرد برمته . ويوفر الرجلان أيضاً بعداً مكانياً ، حيث إنهما يقيمان فى

٣- « والخوف من أن تنقلب الصورة ، الصورة التى طبعت عنها مئات النسخ ووزعتها على كل من عرفنى منذ الطفولة ، منذ شباب ». ص٤١ . ٤٢) .

٤ – ضمن هذا الإطار تحول ترجمة الرواية (فى رأى روجر الن) تأثير السرد بطريقة تدعو للأسف . ففى النص الأصلى يسرد الرجلان ما يريدان قوله بصيغة المتكلم دون إشارة توضح هوية كل منهما ، مما يحفز القارئ على محاولة التعرف على هوية الراوي من خلال استقراء محاولة الخال هاشم تبرير أفعاله وعواطفه إزاء إبنه أخته (وهذا يتكرر فى الفصل الذى يرويه ماجد وإن كانت دوافعه تبدو أقل دقة) . أما فى النص الإنكليزى فالفصلان يحملان عنوانى « الخال » و « الزوج» مما يلغى عملية الاكتشاف . وينتقد روجر آلن كذلك الترجمة لوضعها عناوين للفصول ويتساءل ما الداعي لهذا التغيير فى النص الإنجليزى .

أفريقيـا ، وهـى «مكان عبور» منفى ومكان غير دائم ، بينما لبنان بالمقابل هو ميدان زهرة السـردى برمـتـه . وهذان الفـصـلان يقـدمـان أولاً وقـبل كل شئ وجـهـتى نظر مختلفتين حول الوضعية نفسها وذلك فى القسم الأول من الكتاب ، وهنا يواجه القراء التحدى بإصدار أحكامهم بشأن دوافع كل منهمـا . وهذا ينطبق بشكل خـاص على وجهـات النظر المتعاكسـة تماماً من زهرة وخـالها فيمـا يتعلق بسلوكه حيالها أثناء إقامتها معه فى أفريقيا .

إذا كان القسم الأول من الرواية يتتبع انحدار لبنان نحو هوة الأهلية عن طريق رسم صورة لعائلة معينة ، فالقسم الثانى يضـع القارئ فى قلب الصـرا ع وفى وسط المجتمع المهشم تماماً والناجم عن هذا الصرا ع . والزمن هنا مختصر بطبيعة الحال ، خاصة بالمقارنة مع القسم الأول ، ويتحول السرد تبعاً لذلك ، وهذا ما ينبه إليه القارئ منذ البداية ، وفى حين يركز القارئ فى الجزء الأول على ذكريات زهرة المفككة والمرتبكة حول الحياة فى لبنان فإن وحشية الحرب قد فعلت فعلها فى الجزء الثانى وأحدثت تأثيرها على الراوية وعلى المجتمع بصورة عامة[٥]. وأول صوت نسمعه هو صوت المنيع ، الذى يبقينا دوماً على « اتصال بالواقع » ، إلا أن صوت زهرة يظل مسموعاً لتبلغنا بأن وزنها ازداد إلى درجة كبيرة ؛ بحيث تبدو وكأنها فتاة أخرى ، وتبقى البثور هى وحدها التى تميزها . ففى حين يعم الصمت والكبت جو السرد فى القسم الأول . فإن القسم الثانى يصور جواً ضاجاً حيث تنطلق فيه كل الأبالسة من عقالها وتعم الجلبة والضجيج كل مكان . وتصرخ زهرة وأمها وهما تسرعان إلى الملجأ فى القبو للاحتماء

٥- التصريح التالي يثير الاهتمام في هذا الصدد من حيث انطباقه علي واقع الأمور :

أبلغ الدكتور أنترانيك مانوكيان مدير مستشفى الأمراض النفسية الوحيد فى لبنان ، وهو مستشفى العصفورية للاضطربات العقلية والعصبية ، أبلغ ندوة عقدت فى بيروت فى نهاية صيف عام ١٩٨٢ بأن مرضاه الذين تعرضوا لأسوأ أعمال القصف والغارات الجوية الإسرائيلية قد تحسنت صحتهم العقلية وتطلبت حالاتهم استخدام أدوية وعلاج أقل خلال فترة القتال بالمقارنة مع الفترة التى تلت ذلك ، ويعود السبب إلي حد كبير إلي أن المرضي كانوا يركزون قدراتهم العقلية المحدودة علي محاولة البقاء علي قيد الحياة وسط حالة الفوضى ، وبذا تحسنت حالتهم الصحية . ويمكن أن يكون هذا صحيحاً بالنسبة لمعظم اللبنانين وإن كان ذلك بدرجات متفاوتة . ولهذا السب فإن من المتوقع أن تأتي أزمة الصحة العقلية بعد انتهاء الحرب الأهلية عندما يحل السلام والهدوء . وحينذاك ، وحين يكف الناس عن التزام جانب الحيطة والحذر ويواجهون ما خسروه سيصابون بالخبل الحقيقى . وحتى ذلك الحين فإن الكثيرين من اللبنانيين لن يبقوا على قيد الحياة فحسب ، بل إن حياتهم قد تزدهر . راجع أيضا كتاب توماس فريدمان : « من بيروت إلي القدس (نيويورك : آنكور ، ١٩٨٩) ص٤٥ .

من سيل الغارات المستمرة ، تصرخ زهرة بنشوة والقناص يضاجعها وتتوسل باسم أبيها وهى تفعل ذلك (ص١٤٧ ـ ١٧٦) . ومع تحول الصراع داخل المجتمع فى الجزء الأول إلى حرب مكشوفة فى الجزء الثانى ، فإن التوتر المكبوت فى داخل زهرة ينطلق من عقاله بعض الشئ فى إقامة علاقة مع شخص يجسد الحرب ، وهو القناص سامى . وكما تشير هى نفسها فى سردها لحكايتها فإن البثور التى كانت تشوه وجهها – وهى الرمز المنظور الأولى للتوتر فى الجزء الأول – تبدأ فى التلاشى والاختفاء : « وها أنا لا يزال وجهى بلا أصباغ بل بثور الحرب قد محت البثور ». (ص١٧٤) .

فى الوضعية التى نجد فيها الشخصية التى تسرد الحكاية فى عمل قصصى شخصية تشارك فى الحدث أيضاً تثير فينا هذه الوضعية أيما متعة فى تتبع ألاعيب السخرية فيها ، وهذا ينطبق على حكاية زهرة بالتأكيد . وإلى جانب الأمور التى أشرنا إليها حتى الآن ، فإن هنالك سمتين تجعلان من دور الراوية فى هذا العمل دوراً أكثر تعقيداً ، وبالتالى أكثر إثارة للاهتمام . وفيما يتعلق بمضمار « التعويل » على صحة الوقائع ، فإن موضوع جنون زهرة المشاركة فى الحدث ، كما ترويه زهرة كراوية للوقائع إنما يمثل بعداً مثيراً للاهتمام بالفعل فى القصة . إذ إنها إثر عملية الإجهاض الثانية لإسقاط الجنين الذى حملته نتيجة لعلاقتها بمالك تنقل إلى مستشفى الأمراض العقلية حيث تتلقى علاجاً بالجلسات الكهربائية ، وهو نوع من العلاج مازال محل أخذ ورد فى أوساط أخصائيي الأمراض النفسية . ومايلفت النظر بشكل خاص فى إطار حكاية زهرة هو أن كتابات طبية كثيرة تقدم أدلة وافرة على أن الجلسات الكهربائية تحدث تلفاً دائماً فى الدماغ ، بما فى ذلك فقدان الذاكرة وتدهور فى الشخصية إلى درجة مأساوية . »[٦] وعلى الرغم من أن الواضح أن زهرة ليست الوحيدة من أقاربها التى تلقت علاجاً لمرض عقلى ، فإن الموضوع الرئيسى الذى تثيره الرواية هو أن الجنون هو حالة يحددها المجتمع . والسؤال « ما الجنون ؟» كان في حد ذاته تساؤلا

٦– راجع المراجعة الاسبوعية فى صحيفة نيويورك تايمز عدد ١ آب / أغسطس ١٩٩٢ ، ص١٧ وفى هذا الإطار نجد قول زهرة مثيراً للاهتمام حين تقول محللة شخصيتها : « بدأت أدرك من هذه الناحية أننى إنسانة يصعب التحدث إليها ، وكأن هنالك مادة لا تتحرك فى داخلى » (ص١٢٢) .

رئيسياً في كتابات ميشيل فوكو ، كما أنه طرح فى كتابات العديدين من الأدباء العرب ، من بينهم أدونيس ونجيب محفوظ [٧] .

ومن باب استخدام تعابير أكثر دقة وأقل ضرراً من الناحية الإجتماعية يفضل حالياً استخدام تعبير مريض عقلى أو مضطرب عقلياً (وهو ما يشبه استخدام تعبير ضعاف السمع بدلاً من أصم) . وتوضح القصة أن زهرة مصابة بمرض فعلى وتشوش ، إلا أنها تشير كذلك إلى أن العامل المسبب للتشوش لا يعود لأسباب تتعلق بالعناصر الكيميائية فى الدماغ فقط . وماترويه زهرة يشير إلى صلة مباشرة بين علاجها بالجلسات الكهربائية وبين نفاق مالك . (ص٤٠) ويبقى هنالك وراء ذلك السؤال الأكبر بالطبع وهو من هو المجنون أو المشوش فى القصة فعلاً ؟ وكما أشرنا سالفاً ، فإن الرواية تشير ضمناً وبقوة إلى أن ما تسرده *الراوية* عن مرضها العقلى ، والذى ينجم فى الأساس عن مجتمع مريض وعن وضعية عائلية ، حينما يتحول فى القسم الثانى من الرواية إلى رواية شفافة حول جنون ينتاب المجتمع برمته ، وبكلمات أخرى فإن التنويعات على تعبير « التشوش » إنما تستخدم بصورة معبرة تماماً فى هذه الرواية .

هنالك قضية أخرى تتعلق بالسخرية والرواية وهى قضية نهاية الرواية ، وهذا الأمر كان دائماً مدار جدل ومناقشة . ويعتبر الموت ، كما يشير فرانك كيرمود فى كتابه « معنى النهاية » يعتبر أكثرها نهائية . وحين نقرأ الصفحة الأخيرة من « حكاية زهرة » يتولد لدينا انطباع قوى بأن زهرة قتلت ، غير أن زهرة ، كراوية هى التى تروى المشهد ؛ إذ تقول :

« لقد قتلنى » وهى جملة من غير المعتاد أن تصدر عن راوية ، ومن ثم تمضى لتصف كيف « أرى أقواس قزح فى السموات البيضاء تدنو منى بكثرة مخيفة » (ص٢٢٧) . إنها نفس *الراوية التى تراقب روايتها لجنونها* (*والتى تستطيع أيضاً أن* تدخل عقل أخيها أحمد لتصف موقفه منها) (١٨٣) ، وهذا قد يمكنها من أن تطلق العنان لنفسها فى رواية الفصل الأخير ، كى تصف مشهد موتها هى نفسها . ويتجسد

٧ – راجع مثلاً كتاب فوكو « الجنون والحضارة » (نيويورك · بانثيون ، ١٩٦٥) . أما فيما يتعلق باستخدام أدونيس لهذا المفهوم فيمكن مراجعة مقالة كمال أبو ديب « حيرة العارف : دراسة لأدونيس » مندوس آرتيوم ، السنة العاشرة / العدد الأول (١٩٧٧) ص ١٦٢–١٨١ . وبالنسبة لنجيب محفوظ يمكن مراجعة قصة « همس الجنون » في مجموعته القصصية التي تحمل نفس العنوان (القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٣٨) ، ترجمها إلي الإنجليزية عاكف أبادير وروجر آلن فى « عالم الله» (مينيا بوليس ، المكتبة الإسلامية ، ١٩٧٣) ص٤٧.

الغموض الخلاق للوضع على أفضل وجه فى أن زهرة تصف نفسها وهى تموت بأنها أغمضت عينيها اللتين ربما لم تفتحهما قبلاً ، وحين تصف اضطرابها العقلى فى ذروته ؛ حيث تقول « ما أن أفتح عينى حتى أود أن أغلقهما من جديد » (ص٢٢٧) .

يستخدم هذا الإطار السردى المعقد لتصوير حياة أسرة شيعية لبنانية من الجنوب . وتستخدم زهرة روابط العلاقات العائلية لتقدم للقارئ صورة هى بمثابة انعكاس للعلل التى يعانى منها المجتمع ككل . والأهم فى هذه الروابط جميعاً هى رابطتها بأمها . ومن نافل القول أن نشير إلى أن موضوع علاقة الأم بالبنت كانت موضع نقاش وجدل من نطاق علم النفس ، وأن الاتجاهات الجديدة فى الفكر النسائي قد أكدت على الطبيعة الإشكالية لمحاولات المرأة الشابة « للانعتاق » من القيود التى تربطها بأمها وتحقيق فرديتها الخاصة ضمن إطار مجتمع تسيطر عليه قيم الذكور[٨] . وحين نتحرى طبيعة العلاقة بين زهرة وأمها – بمعزل عن علاقتها مع الذكور فى العائلة – فإننا نجد أن علاقة الأم – الابنة تتخذ أهمية كبيرة فى هذه الرواية . ويتم التعبير عن هذه الصلة عن طريق صورة البرتقالة وصرتها ، وهى صورة لا تبرز القرب الوثيق بينهما بصورة عامة فحسب ، بل كذلك الرابطة الجنينية بالذات والتى تربط الأم بالطفل . وإذاأخذنا بعين الاعتبار وصف الرواية المؤثر للحالة العقلية لزهرة ، فإن إشاراتها المتكررة في سردها إلي رغبتها فى اتخاذ الجنين إنما تكتسب أهمية خاصة . وعلى الرغم من العودة لتكرار صورة البرتقالة – الصرة مرة بعد مرة فى الرواية ، فإن مضامين الصورة تقلب عند كل منحنى . وقد يكون من الطبيعى أن تعبر الراوية الشابة فى بداية الرواية عن « كراهيتها » المؤقتة لأمها بسبب حادثة معينة . غير أن هذه الأم تصطحب ابنتها في مواعيد لقائها ، فى سلسلة من الحوادث التى يرمز إليها باللعبة المطاطية الزهرية الكريهة التى يقدمها لها عشيق أمها . وتعبر الرواية عن مشاعر زهرة بصورة نابضة بالحياة فى الأقسام التالية من الرواية حين يعلم القارئ بأن زهرة تقدم ورقة بيضاء عندما يطلب إليها كتابة موضوع في الإنشاء تحت عنوان : « الجنة تحت أقدام الأمهات » وذلك على الرغم من أنها أحسن طالبات المدرسة (ص٢١١) . وفى حين تذكر زهرة أمها (بالإضافة إلى شقيقها أحمد) لدى إطلاق النار عليها فى نهاية الرواية ،

٨– أود هنا أن أعبر عن امتنانى لصباح الغنلور ومارى طحان . جامعة بنسلفانيا) اللتين ساهمت دراستهما (التى لم تنشر بعد) حول هذه الرواية وغيرها من الأعمال القصصية التى كتبتها نساء عربيات في لفت انتباهى إلي هذه الناحية في رواية « حكاية زهرة » (روجر آلن) .

فإن هذه الأم هى نفسها التى تسبب مواعيد لقائها حادثة تصل إلى مستوى الكارثة إبان طفولة زهرة . إذ إن والدها يضربها بقسوة متناهية طالباً منها أن تقول الحقيقة بشأن علاقة أمها الغرامية . وفى الوقت الذى تعبر فيه الطفلة زهرة عن رغبتها بأن تكون قريبة من أمها شأن البرتقالة والصرة فهى تسمع أمها وهى تكذب ، وتتعلم درساً ستستخدمه مراراً وتكراراً فى مقبل حياتها وهو « الهرب » إلى الحمام .ص٢٢٦) .
وحين تواجه فتاة آخذة فى النمو فى مجتمع يسيطر عليه الرجال بنوع من الحب الأمومي المفعم بمثل وعواطف متناقضة ، فإنه قد لا يدهشنا أن تصاب هذه الفتاة « بالاضطراب » ، خاصة إذا كان تاريخ العائلة يشير إلى حالات أمراض عقلية .وحين تكتشف زهرة أنها حامل يمكن لنا أن نقيس مدي غضبها حين تقدم لها أمها النصائح كيف تزيد من جانبيتها – وهى الأم التى أعطتها أولى دروسها فى الأمور المتعلقة بالجنس بفعل علاقتها الغرامية . وكما تشير زهرة ، فإن الحياة مع مثل هذا الإنسانة فى لبنان نفسها ستكون غير محمولة على الإطلاق ، وضمن هذا الإطار تصبح إفريقيا مهرباً وملجأ ، شأنها شأن الحمام !(ص٢١٦) . وباختصار ، فإن الطبيعة المتقلبة وغير المستقرة لعلاقة هى أكثر العلاقات جوهرية – علاقة الأم بالابنة – هذه العلاقة تصبح فى مسار السرد أكبر دليل على الكارثة الاجتماعية التى يعيش فيها المجتمع[9] .

هناك عاطفة واحدة توحد ما بين هاتين الشخصيتين وهى الكراهية العميقة لإبراهيم ، الذى يمثل شخص الأب فى العائلة . ولقد استعملت تعبير « شخص الأب » هنا لأن الشخصية التى تبرز من الصورة التى ترسمها لنا زهرة فى دورها كراوية هى شخصية كاريكاتورية ، وهذا قد لا يكون أمراً غير طبيعى . فالسمة التى يقدمها والد زهرة للعالم الخارجى هى سمة إنسان متحذلق يستعبده الزمن استعباداً كلياً . والصورة التى ترسمها عن مظهره وسلوكه – بزة العمل ، الشارب المرسوم على شاكلة شارب هتلر ، والطريقة التى يدق بها الجرس لدى دخول البيت – هى شخصية مدمرة . وهو فى داخل البيت يمثل مزيج الرجل الطاغية وزوج المرأة الفاسقة . فهو يضرب زوجته وابنته ويحط من قدرهما ، أو يبدى تمييزاً واضحاً كل الوضوح لابنه أحمد

٩- تشير منى السعودى إلى قوة هذه العلاقة ضمن الإطار اللبنانى أيضاً ولكن فى ضوء أكثر إيجابية حين تقول : « لقد انتابتنى منذ شهور عدة رغبة شديدة فى الموت ، أو بالأحرى لوضع نهاية لاستمرار الحياة ، إلا أن الوجود الثر للمرأة العظيمة التى هى أمى يمنعني من تنفيذ هذا الأمر . فحبها هو السلطة الوحيدة التى تتحكم بأفعالى » وقد ورد هذا التصريح في كتاب « نساء الهلال الخصيب » لكمال بلاطة (واشنطن دى سى : القارات الثلاث ، ١٩٧٨) ص٢٥ .

« كان هو الوحيد من كل الناس ، الذى يصر على رن الجرس » « كيفك بابا ، وين أحمد ؟» « يعلق قبعة الترام» « وين أمك؟» « وترد زوجته علي هذه المعاملة برفضها إنجاب أطفال آخرين ، لدرجة أنها تسقط جنينها وتتركه فى صحن ليراه الجميع . ويتحد مماثل تختار زهرة استعادة صورة والدها وهى تنتشى بهزة الجماع مع القناص ، آملة أن يسمع صرخات سرورها وأن يراها صورة ممددة باسطة ذراعيها وساقيها على الأرض . وكما تشير فى فقرة قوية اللهجة ، فإن الحرب وما نتج عنها من نتائج اجتماعية قد أوهنا صوته وحزامه الجلدى . إلا أنه ما أن حملت زهرة نفسها على تقبل قرار الطبيب بأنها حامل حتى تعود الهموم القديمة لتتدافع من جديد فى فقرة مليئة بالألفاظ الوحشية تسجل فيها زهرة اتهمات أبيها لأمها بأن ألاعيبها مع عشيقها هى التى أثرت على سلوك ابنتها ودفعتها إلى هذا المصير (ص١٧٦ ، ١٨٧، ٢١١) . ولذا فإن السخرية تبدو جلية حين يدافع الأب بلهجة طنانة رنانة عن لبنان ، كما كان في الوقت الذى يستنكر فيه نشاطات ابنه إبان الحرب (ص١٣٨) .

الابن الآخر لهذين الوالدين هو أحمد . وعلى الرغم من أن الوالدين يظهران كل مظاهر التفضيل له – فى الطعام ، وفى الاهتمام بنجاحه فى دراسته ، وفى القلق على نشاطاته خلال الحرب – فإن زهرة تشعر نحوه بعاطفة وحب أخويين . غير أن حبها له يخضع لاختبار قاس إبان الحرب . فهو ابن مدلل ، كسول ، عديم الطموح بحيث يصبح مثالاً للكابوس الذي يجثم على صدور الناس نظراً لأن دوامة الصراع تمتصه تماماً وتصبح الحياة عديمة الهدف بالنسبة له ، ولا تقدم له أى سبيل أفضل يعيش من أجله أبل إن النزاع الطائفى يوفر له من أسباب الحبور بالقتل والسرقة والمتاجرة بالمخدرات . وهى أمور لا تنفصل عن هذا النزاع ، بحيث إنه يريد لهذه الحرب أن تستمر (ص١٨٣) . وتوضح زهرة الآثار المفسدة الناجمة عن هذا النزاع وأشباهه بكل جلاء ، إذ تعنف شقيقها حين يمارس العادة السرية أمامها بشكل مكشوف فى نفس الوقت الذى يتحدث فيه مبرراً مشاركته البطولية فى القتال بطريقة تكشف عن فهم مشوش لدرجة تدعو للأسى للأبعاد السياسية الكامنة وراء هذه الحرب (ص١٨٠) . وكشاب فى مقتبل العمر قلت من عقاله خلال الحرب الأهلية اللبنانية بحيث أخذ يستمتع بالفرص القذرة التى توفرها هذه الحرب ، فهو يرمز للمواقف السيئة والمستبدة التى تعم المجتمع الذى أخذ يغذى تلك الحرب بعد أن كان قد ساعد فى الأساس على

نشوئها[١٠]. وبهذه الصفة يمكن لنا أن نجد صلة مباشرة بين سلوك أحمد وخاله هاشم الذى قادته مغامراته الطائشة إلى حياة المنفى فى إفريقيا[١١].

تمثل إفريقيا بالنسبة لزهرة ميداناً للهروب من جو العائلة الذى قادها إلى الجنون ، خاصة للهروب من علاقتها الملتوية والمتذبذبة مع أمها . فهى ترحل إلي بلد غير محدد تقطنه جالية لبنانية كبيرة يصبح فيها المنفيون السياسيون جزءاً من مجتمع يتمسك إلي حد كبير بنفس الأخلاق التجارية والاجتماعية التى كانت سائدة فى بلده الأصلى[١٢].

يُقدَّم القطاع الأفريقى من الرواية من قبل ثلاث شخصيات ، لكل منها منظورها : من قبل زهرة نفسها ، وخالها وزوجها . أما علاقتها مع زوجها ماجد فهى أقل تعقيداً من علاقتها مع خالها ، وتمثل علاقتها مع زوجها التفرقة الطبقية فى المجتمع اللبنانى . فالأسباب التى تدفعه للزواج من زهرة واضحة كل الوضوح وهو يبينها تماماً منذ البداية . والفصل الذى يرويه يبدأ بالقول بأنه تزوجها دون أن يتعرف عليها فباعتباره ابن ماسح أحذية فهى تمثل بالنسبة له فتاة من طبقة أعلى ، كما أنها بمثابة جسد لأنثى سيكون تحت تصرفه كلما أراد ذلك (ص٨٩) . وفى حين يبدو له تصرف زهرة الغريب تصرفاً غامضاً لا يفهمه ، فإن مواقفه وتصرفاته تظل متوقعة وروايته لعلاقته معها معاكسة تماماً لرواية زهرة لها . أما علاقتها الأكثر تعقيداً فهى علاقتها مع خالها ، إذ تنعكس فيها محاولة التوفيق بين ماضى الأمة والعائلة مع تعقيدات فوضى الوضع الراهن ، تنعكس فى رؤيتين متصارعتن ومتعارضتين . ففى حين نرى مواقف الخال هاشم من أفريقيا ، وشعبها وسكانها اللبنانين مواقف متناقضة على أقل تقدير ، إن حبه المستمر لوطنه شديد إلى درجة مرعبة . وهى تصف مواقفه السياسية بأنها

١٠- تتقصى هذه المواقف بالتفصيل دراستان هامتان حول كتابات المرأة الخاصة بالحرب هما « الجنس والحرب» لإيفلين عقاد و « أصوات الحرب الأخرى » لمريم كوك . وكلاهما يتضمن تحليلاً مفصلاً لحكاية زهرة .

١١ - وكمثل على ذلك ما ترويه زهرة على لسان خالتها وفاء فى وصفها لأخيها في سنوات شبابه(ص٢٢-٢٣) .

١٢- تؤوى عدة أقطار من غرب أفريقيا جاليات لبنانية ضخمة . في ساحل العاج مثلاً يمتلك اللبنانيون ٨٠٪ من الأبنية . كما يسيطرون على ٧٠٪ من تجارة الجملة و ٥٠٪ من تجارة التجزئة فى البلاد . الأهم من ذلك فيما يتعلق بهذه الرواية أن ى أعداداً كبيرة وأخرى من اللبنانيين وصلوا إلي هناك منذ أن اشتعلت الحرب واسعة النطاق .. وبعضهم يعطى الانطباع بأنهم جاءوا لأخذ فترة راحة بين نوبات القتال فى بيروت . وهم مغرورون إلي أقصى درجة » . راجع « اللبنانيون في ساحل العاج يصبحون كبش الفداء ويواجهون عداءً شديداً » . (مانشستير جارديان الأسبوعية عدد ٢٥ آذار / مارس ١٩٩٠) .

« مثالية » وذلك قبل أن تتطور نظرته إلي زهرة إلى ما يتجاوز نظرة الخَال لابنة أخته « لم أناقشه بادئ الأمر ، ولم أهتم بأقواله . لكنه ظل يردد هذا الموضوع طوال الوقت ، فعرفت كم هو جائع إلي العودة . إنه فى أفريقيا ، يفكر فى الوطن الرمز ، ظناً منه أنه يفكر فى الوطن الحقيقى.» (ص٢٣) . وتتأكد حقيقة أن هذه العلاقة ستكون علاقة إشكالية حين تشير زهرة إلي أن سلوك خالها سئ شأن سلوك أبيها ، وحينذاك تتوجه إلى الحمام . (ص٢٩) .

مايرويه هاشم عن الفترة التى قضتها زهرة فى أفريقيا هى فى بعض جوانبها صورة تعكس ماروته عن تلك الفترة ، ولكنها تختلف عن تلك الصورة اختلافاً بيناً في جوانب أخرى . فهو يكرر تماماً قراءتها لدوافعه بالحديث عن حنينه لوطنه وعن تعصبه الوطني . وهو يسرد لنا ذكرياته ، ما يذكره عن ماض أثير على نفسه دمر تماماً ، ماض مر فيه بلحظات كانت أهم ما توفر له فى حياته كلها والذي تحول إلى حاضر كابوسى – وهو ما يثيره وصول زهرة إلى مكان وجوده وعزلته .

وهكذا فقد لا نستغرب ذلك الغموض والتشويش الذى يسود علاقة الخال بابنة أخته فعواطفه إزاءها تتجاوز عواطف الخال العادية من وجهة نظرها لتدخل إلى نطاق الإيذاء الجنسى الصريح والواضح . ورسائل زهرة له كانت دائما هى الرابطة الحاسمة التى تربطه ببلده ومجتمعه اللذين يحن إليهما باستمرار ، ووصولها إلى بلد غربته يمثل لقاءً مباشراً مع أعز ما يفتقده ، ولذا فإنه يتعلق بهذه الرابطة بكل قواه منذ البداية(١٣) . وباقتراب الفصل الذى يتولى هو روايته من نهايته يأخذ فى صب أحاسيسه إزاء زهرة التى تشبهه وتشبه أمها فى ملامحها ، وهو يعلن أن إرساله تذكرة طائرة لها لكى تسافر إلى أفريقيا إنما يمثل أفضل عمل قام به ، والوقت الذى يقضيه معها يمثل العلاقة الحقيقية الوحيدة فى مسار حياته كلها . وأقرب اعتراف له بأن مشاعره تجاوزت حدود السلوك المقبول إزاء زهرة هى حين يسر لنا بأنه كان يود لو يتزوجها لو لم تكن ابنة أخته .. وعدم قدرته على تفهم توسلاتها يبدو أمراً غير مفهوم وغير مبرر حين تعتصم بالصمت وتنسحب إلى الحمام . وهكذا يتواجه هاشم وزهرة ، الذكر والأنثى ، الخال وابنة الأخت ، ماضى لبنان وحاضره ، يواجهان بعضهما البعض ، والنتيجة هى سوء التفاهم والإيذاء ، وهذا الفصل ورموزه لا يصلان إلى نهاية ما (ص٧٥-٧٨) .

١٣- يشير روجرآلن هنا إلى أن مقاطع كبيرة تتعلق باستعادة الخال هاشم لذكرياته حول وطنه (وأغانيه) وكذلك بآرائه السياسية قد حذفت من الترجمة الإنجليزية ، المقاطع فى ص ٧٢-٧٥مثلاً .

فى الجزء الثانى من الكتاب نجد زهرة تستعيد بعض توازنها العقلى والحرب الأهلية تحاصرها . ويأخذ أسلوب مواجهتها لحقائق الصراع هيئة محاولة من جانبها لوقف القتال على مستوى محلى تماماً وبجهد شخصى بحت . فهى تبدأ علاقة مع القناص سامى « إله الموت » على أمل أن تتمكن من إنهاء نشاطاته القتالية . وهى تسمح له باستعمال بل بإساءة استعمال جسدها ، حتى إن لقاءهما الأول إنما يمثل عملية اغتصاب . غير أنها ، بتكرر لقاءاتها مع هذا الشخص الذى يمثل تجسيداً للموت ، والذى يبدى كل الاستعداد لاستغلال جسدها من أجل تحقيق متعته الجنسية ، بتكرار لقاءاتها هذه تجد فيها متنفساً لكل التوترات التى تراكمت فى داخلها ، خاصة تلك التى نشأت عن وضعيتها العائلية . وصعودها إلى سطح البناية للقاء القناص إنما تصوره على أنه بمثابة تحرر ذاتى . وتروى لنا زهرة ، باعتبارها راوية ، كيف أنها تجد متعة فى هذا اللقاء أول متعة جنسية تتمتع بها فى حياتها ، وعلاقة هذه المتعة بماضيها ؛ إذ تقول : صرختى كان فيها ألم ومرض الأيام التى كنت أتقوقع فى زاوية ما . دائما فى الزوايا ، أو فى الحمام أشد على جسمى ونفسى . أو أن أعود كجنين فى رحم أمه ، وكان هذا التقوقع متعباً ، لأنى كنت أشعر بأنى ما عدت أملك أياً من جسمى .. وجسمى قد ارتعش لأول مرة منذ ثلاثين بسنة ». (ص١٦٦-١٦٧) غير أن تلك الصلة بالماضى أقوى من أن تبتر بسهولة . وعودة أم زهرة من الجنوب بأمنه النسبى يأتى فى نفس الوقت الذى تكتشف فيه زهرة بأنها حامل فى شهرها الرابع . وتعرف ذلك فى عيادة لختان الأولاد ، وبذا فإنه ضمن المجتمع اللبنانى يتم الكشف عن أخص خصوصيات المرأة وأكثرها غموضاً ضمن نطاق تحول جذرى فى حياة الذكور . والإجهاض غير ممكن ، وهذا ما لا يستطيع القناص أن يصدقه . وهو يحدث زهرة عن الزواج ، غير أن هذا الحديث هو من باب المخادعة فقط فتكوين عائلة وإنجاب أطفال ليس وارداً فى مخطط حياته كقناص يقاتل فى حرب أهلية . ويقتله زهرة رمياً بالرصاص إنما هو يجهضها بطريقته الخاصة . وبذا تصل حياتها إلى نهايتها ، وهى ترى أقواس قزح فى سماء تغمرها غيوم بيضاء تتسارع باتجاهتها ، وتنتهى حكايتها ، حكاية إيذائها جنسياً وإجهاضها ، بينما تستمر معمعة الحرب ..

يتضح من استعراضنا الموجز لبعض السمات السردية لهذه الرواية أنها غنية بالرموز وتتخذ كل من هذه الرموز دلالات أكبر من دلالاتها الظاهرية مثل البرتقالة والصرة ، والبثور فى وجه زهرة ، والدمية الزهرية ، وذلك ضمن نطاق رواية زهرة

لمحاولاتها مواجهة واقع لا منطق فيه . وتلعب الجغرافيا أيضاً دوراً رمزياً رئيسياً : فأفريقيا هى منفى ومهرب ، و«الجنوب» ملجأ لقيم وعادات الطائفة الشيعية اللبنانية . كما أن هنالك سمات مكانية أخرى لها وظائف هامة أيضاً ، أكثرها وضوحاً الحمام الذى يتخذ صفة الملجأ من « الزمان والمكان » بالنسبة للأم والابنة ، مكان يمكن للمرء أن يتقوقع فيه ويتخذ الوضع الدافئ المريح للجنين فى بطن أمه . كما تتخذ الإشارة فى السرد إلى النظر من النوافذ معانى نفسية مماثلة فى رمزيتها . وتعبر زهرة فى أحد المواضع عن أمنيتها بأن تصبح هى نفسها « نافذة مثل هذه أو سواها يمكن للناس أن يتفرجوا من خلالها ليروا كل شئ يتحرك فى الخارج بينما تبقى النافذة صامتة فى مكانها » وتشير فيما بعد إلى أنها أصبحت مهووسة بالتفرج من النافذة .ص١٢١) . ولكن الرمز الأكثر أهمية والذى يتخذ صفة ثقافية محددة شديدة الدلالة فهو رمز « القرينة » وهى نوع من الروح الحارسة التى تمس لا وعى زهرة بطرق مثيرة للاهتمام وهى تذكر القرينة لأول مرة حين تعتصم بالحمام فى شقة خالها فى أفريقيا . وحين تتذكر علاقتها مع مالك وتستعيد صور المهارة التى تبديها أمها فى خلع ملابسها أمام الرجال فهي تسترجع ذكريات طفولتها فى لبنان . وحينذاك تصبح « القرينة » كياناً مخيفاً كابوسياً يرتبط بالحياة فى جنوب لبنان ، وتجسيد هذه الحياة الذى يتمثل فى جسدها . وحين تروي زهرة كيف نمت وكبرت والتغييرات التى مرت بها إبان ذلك تصبح تلك الشخصية أكثر وضوحاً حيث تلعب دوراً جنسياً مباشراً فى إتخاذ قرارها بأن تذهب للقناص .(ص١٥٥-١٥٦) .

إلي جانب مهارة حنان الشيخ فى بنائها السردى والغني بالرموز التى تستخدمها فلابد لنا من الإشارة للغة التى تستخدمها ، خاصة المزيج الذي تنسجه من طبقات معالجتها الروائية وقضية اللغة ، كما لاحظنا فى الفصول السابقة ، هى من القضايا التى شغلت (بل وأزعجت) الروائيين الذين يكتبون بالعربية منذ البداية . وفى هذه الرواية تستخدم حنان الشيخ مزيجاً وقنعاً تماماً من اللغة الفصحى لدى الوصف إلي جانب اللهجة العامية اللبنانية للأحاديث ولتداعى الأفكار الداخلية ، وهذا المزيج الثنائى يمنح السرد مصداقية تربطه ربطاً وثيقاً بالموضوع ومكان حدوثه . ومن نافل القول أن نشير إلى أن غزارة الإشارات فى النص إلى أشياء لها علاقة بالثقافة اللبنانية – مثل الأغاني والصور الفولكلورية والتاريخ السياسى للبلد – (وهى إشارات حذف جانب كبير منها الترجمة الإنجليزية مع الأسف) هذه الإضافات إنما توفر بعداً إضافياً يغنى الجو الذى تخلقه اللغة السردية نفسها .

وإلى جانب هذه الوسائل التى تستخدمها الكاتبة لربط اللغة بالعالم الذى تريد خلقه ، لابد لنا من الإشارة إلي كلمات وتعابير معينة تستخدمها لتوضيح الحالة الذهنية للراوية . وهى تنجح بشكل خاص في تحديد « المفاتيح » التى تؤدى إلى اللقطات الاسترجاعية ، غير أن أوضح هذه المفاتيح هى الأفعال المستخدمة مثل « حين خافت » وذلك لكى تعبر عن وعى زهرة في مواضع معينة (ص٣٧ ، ٩٨ ، ١٥٩) .

شأن « عودة الطائر إلى البحر » لحليم بركات والتى سبق لنا أن ناقشناها فإن « حكاية زهرة » لحنان إنما ترتبط بفترة تاريخية – هى الحرب الأهلية اللبنانية – التى يبدو حتى الآن (عام ١٩٩٣) أنه تم تجاوزها ، غير أنه علاوة على خصوصيات المكان والمرحلة التي تحاول تصويرها لكل ذلك الصدق والدقة الفنية ، فإن الرواية تعالج مواضيع أخرى ضمن إطارها السردى . ومن بين هذه المواضيع وضع المرأة فى المجتمع عامةً ، وفى المنطقة العربية خاصة . وتمثل هذه الرواية في الواقع مرحلة هامة على مسار عملية استخدام النساء العربيات لفن القصة لتصوير وضعهن وعواطفهن ومطامحهن بأساليب تزداد صراحةً وتجريبية .

إضافة إلى هذه الهموم الخاصة ، لابد لنا من القول بأن هنالك مواضيع شاملة تعالجها هذه الرواية ، منها العنف الذى يمارسه الإنسان ضد أخيه ، وتعقيدات الجنس ، وعذبات الغربة ، وهى أمور لا تنحصر ضمن نطاق لبنان وحده ، وبذا فإن رواية حنان الشيخ تعالج أيضاً مواضيع مستمرة وشمولية .

نزيف الحجر / إبراهيم الكونى

فى الوقت الذى تابعت فيه الرواية المعاصرة بحثها عن وسائل معالجة تعكس من خلالها عمليات التغيير المستمرة وتدعو لها فقد لجأ الكتاب لخيارات فنية متنوعة ، ومن ذلك مثلاً استخدام وجهات نظرهم ، أو الغاؤها نهائياً بالمقابل ، وكذلك استخدام أساليب وبنى هيكلية مختلفة بما فيها الشعر وتهشيم التسلسل الزمنى ، على سبيل المثال لا الحصر . وقد استخدم الكثير من الروائيين العرب هذه الأساليب الفنية في إبداعاتهم الروائية وبذلك انضمت أعمالهم إلى قائمة أعمال القصص العالمية ، وإن كان ذلك قد تم علي مسافة زمنية معينة مما شهدته التقاليد الأدبية الغربية . وقد يعتبر الكتاب الغربيون أن إطلاق صفة ديكنز أو بلزاك القاهرة على نجيب محفوظ فى عام ١٩٨٨ ، قد يعتبر هؤلاء الكتاب ذلك تأكيداً مبالغاً فيه . ولا شك أن الروائيين العرب

الذين يبحثون ضمن مصادرهم الثقافية الموروثة عن وسائل تعبير أصيلة وموثوقة يساهمون من خلالها فى عملية تطوير الرواية كنمط أدبى إنما يواجهون مهمة صعبة ، خاصة لدى محاولة نقل أعمالهم إلي خارج حدود محيطهم الثقافى .

استخدمت أنماط مختلفة من الحيز التاريخى أو الجغرافى ، كما تم التلاعب بالنصوص المتعددة من الأنماط السردية التقليدية ، كأدوات تعبير ناجحة من قبل أصوات جديدة وأصيلة في مضمار الرواية العربية ، مثل : جمال الغيطانى وعبد الرحمن منيف اللذين حللنا أعمالاً روائية لهما فى هذا الكتاب . تتخذ شخصية عساف فى « النهايات » لعبد الرحمن منيف مثلاً أبعاداً أسطورية بكفاحه وتضحيته بنفسه من أجل المجموع ، كما أن قرية « الطيبة » تصبح رمزاً لكل المناطق التى تخوض معركة مستمرة ضد زحف الصحراء . غير أن « نزيف الحجر » لإبراهيم الكونى ، (عام ١٩٩٠) لا تحوى أية قرى . فالبيئة الجغرافية التى يصورها لقرائه تبعد بعداً هائلاً عن أية قرى أو مناطق مسكونة والأسماء الكثيرة للأماكن فى الرواية – من جبال « مساك صطفت » إلي « مساك قلت » ومناطق « تاسيلى » و « تامانراست » و « فران » ومدن مثل : تبكتو وغاط وأغادير وكانو – إنما تعيد إلي الذاكرة مناطق ومناظر طبيعية غير مألوفة بالنسبة للقراء العرب[١] ، شأنهم شأن القراء الذين يتكلمون لغات أخري : وهى المناطق الصحراوية القاحلة فى جنوب غربى ليبيا وامتداداتها فى كل الاتجاهات ، والتى يظل البدو الرحل الذين يعيشون في أقسى الظروف المناخية على اتصال معها بين وقت وآخر . إنها رواية وحدة وعزلة ، والبيئة فيها قاسية ومتقلبة لا ترحم بحيث لا يستطيع بنى البشر التغلب على صعوباتها إلا بإقامة أدق درجات التوازن بينهم وبين أصناف الحيوانات التى تكيفت مع متطلبات الحياة في هذه البيئة مثل الجمال والغزلان والماعز ، وبالحفاظ على هذا التوازن الدقيق . ومن نافل القول وثيقة بين الإنسان والحيوان ، وهو ما يصبح موضوعاً للأشعار والقصص ، كما أن تصوير فضائل بنى البشر والحيوانات ، يؤدى فى كثير من الأحيان إلي دمج الطرفين معاً فى رؤية وصورة واحدة ، وذلك من خلال وصف وحكايات تتخذ أبعاداً خرافية ؛ حيث إن تكرارهذه الأوصاف والحكايات وتجددها يحولها إلى مرآة تعكس إلى أقصى حد ممكن الأعراف والعادات والمخاوف والطموحات السائدة فى هذه البيئة .

١- لتحديد هذه الأماكن وأسماء أماكن أخرى تضمنتها الرواية يمكن الرجوع إلي إطلس Times Atias of the world الصادر في بوسطن : هيوتن ميفلين ، ١٩٦٧ ، الخارطة رقم ٨٥ ، المربعات A4-7

يشارك بنى البشر الحيوانات فى مثل هذه القصص فى الكثير من خصائصهم ، بل يتبادلونها بينهم فى غالب الأحيان . وفى رواية إبراهيم الكونى بالذات تحاول القصة التى تحاك من خلال نموذج روائي أصيل معاصر ، تتناول هذا النوع من البيئة ، وتحاول استخدام نصوص متعددة الأنماط ترتبط بالتراث الثقافى العربى . والأمر الملفت للنظر بشكل خاص فيما يتعلق بالرواية العربية عامة هو الطريقة الفريدة التى تحاول فيها هذه الرواية أن تعكس ذلك النسيج المشترك للتقاليد الثقافية العربية والإفريقية وذلك من خلال الاتصال بين الشعوب فى ذلك الجزء من العالم والذى يشمل دولاً حديثة النشأة هي ليبيا والجزائر ومالى والنيجر ونيجيريا ، أو المنطقة التى تصفها الرواية نفسها بأنها « كل الصحراء الكبرى .. من غدامس حتى فتمبكتو ، ومن جبل نفوسة حتى أغاديس .» (ص٥١)[٢].

تركز حبكة هذه الرواية على نتائج ذلك التمزق فى التوازن الدقيق بين القوى والقائم بين بنى البشر والطبيعة ، وتفاصيل الأحداث التى تحيط بهذا التمزق هى التى تشكل الخط الأساسى فى القصة المتسلسلة للرواية .

غير أن الحاجة لاستكشاف خلفية الأحداث وأسبابها تتطلب سلسلة كاملة من اللقطات الارتجاعية التى تعترض الحكاية ، فى النصف الأول من الكتاب بشكل خاص ، وتمثل الجزء الأكبر من الرواية برمتها . وبذا فإن الكاتب يقدم للقارئ إشارات واضحة حول طبيعة التوازن الذى يحبذه راوية القصة . وكأنما لتأكيد هذه المفاهيم ، بينما يستخدم صيغة المضارع فى المواضع التى تستند فيها القصة إلى أبعد حد على الأقوال المأثورة والحكايات الأسطورية التى يسجل فيها الراوى ما يعتبره طبيعياً ومتوقعاً ويتماشى مع قوانين الطبيعة :

« الأصوات فى الصحراء تخدع وتوهم . فى الصباح المبكر وعند حلول المساء ، يقرب السكون أبعد صيحة ، ويصنع منها صرخة وضجة ...

« لا يخفى أن تصبر وتنتظر . الصبر هو كلمة السر » .

« الإنسان فى الصحراء لابد أن يموت بأحد النقيضين : السيل أو العطش » .

٢- « نزيف الحجر » لإبراهيم الكونى (لندن : رياض الريس ، ١٩٩٠) . والكاتب صحفى ليبى درس فى معهد غوركى بموسكو . وهو متفرغ للكتابة الآن وقد أصدر ثلاث مجموعات من القصص القصيرة وأربع روايات . وتشير الصفحة الأخيرة من هذه الرواية إلي أنها كتبت فى موسكو عام ١٩٨٩ .

« الغزال أكثر الحيوانات حساسية ويقظة فى الصحراء . يشم رائحة الإنس من أبعد مسافة ولا يقع تحت طائلة البصر إلا مباغتة فى عتمة الفجر أو فى الأيام التى يموت فيها الهواء لوتسكن الريح تماماً . وهو يصبر ، ويصبر على البلاء . أخلاقه فى العدو لا تقارن بأى حيوان هارب . لا يلجأ إلى المناطق الجبلية الوعرة كما يفعل الودّان . لا يداور ولا يناور فى طريق السباق . وإنما يمضى فى خط مستقيم ، عبر العراء السمح ، معتقداً أن الإخلال بقواعد السباق يخالف النبل ويجلب العار . يختار البطولة على الخبث والمداورة . يرفض الحيلة والخديعة ويفضل الالتزام بأسلوب الفرسان »[٣] .

وكما توضح الفقرات التى اقتطفناها من الرواية ، فالراوى متآلف تماماً مع الصحراء والأنواع التى تعيش فيها . وإلى جانب القيم الموروثة التى تنبثق عن ذلك عن تلك الأجزاء من القصة التى يرويها ، فإن وصف المناظر التى تضمها الصحراء – الجبال والوديان ، والفيضانات وأنواع النباتات التى تنتج عنها ، والأضواء التى تسود الطبيعة تبعاً لمختلف أوقات – النهار – كل هذه توحى لنا بأننا نقرأ نصاً واضحاً بالمثل الأسطورية للشعر العربى فى العصر الجاهلى[٤] .

وفى حين يقدم الراوى للقصة الهيكل اللازم لها عن طريق نسج ماهر لأنواع معالجة قصصية ومختلفة وأطرها الزمنية المتباينة ، فإن للرواية هيكلاً خارجياً أيضاً يتمثل فى سلسلة من الاقتباسات المنتقاه من مصادر مختلفة ، مثل : القرآن الكريم والإنجيل ، ومن الكاتب المسرحى اليونانى الشهير سوفوكليس والشاعر الرومانى العظيم أوفيد ، ومن الكتابات الصوفية للنفرى (المتوفى عام ٩٦٥م) ، ومن المؤرخ اليونانى هيرودوتس (المعروف بأبى التاريخ) ومن هنرى لهوت . ويقدم الكاتب للرواية بآية من القرآن الكريم من صورة الأنعام هى : « وما من دابة فى الأرض ولا طائر يطير بجناحيه إلا أمم أمثالكم .» (الآية ٣٨ من سورة الأنعام) .

٣– ص١٥-١٦، ٣٦، ٦٩، ٨٥، ١٠٣، ١٠٤ . تركز الرواية علي حيوان معين يطلق عليه اسم الودان . ويقول آر دوزى R. Dozy إن هذه التسمية غير الواردة فى القواميس العربية هي من أصل بربري ، وهو الحيوان الذي يطلق عليه بالإنجليزية والفرنسية اسم «moufion» ويقول هنرى لهوت Hnri Lhote الذى يذكره الكونى فى نص روايته إن للودان فيما يبدو دوراً هاماً فى معتقدات سكان الصحراء الكبرى ، وترى صورة هذا الحيوان فى الرسومات الموجودة على الجدران في منطقة تاسيلى » (البحث عن الرسومات الجدارية في تاسيلي – هنري لهوت ص١٢٠-١٢١) .

٤ – يشير روجر آلن هنا إلى ترجمة لمختارات من الشعر الجاهلى مع مقدمة ممتازة تعالج الصور المجازية فى الشعر الجاهلي تحت عنوان « خطوط مرسومة علي أرض الصحراء » من إعداد مايكل سيلز (ميدلتاون : مطبعة جامعة ويزليان ، ١٩٨٩) .

كما يقتبس من العهد القديم قصة قتل قابيل لأخيه هابيل واللعنة التى يصبها الله سبحانه وتعالى ، على قابيل « والآن تلعنك الأرض ، التى تفتح فاها لتستقبل دم أخيك من يدك ، وحين تحرث الأرض فإنها لن تمنحك قوتها . وتسظل أبقاً هائماً على وجه الأرض .» (سفر التكوين ، الفصل الرابع الآية ١١-١٢) .

وبذا، فإن عنوان الرواية والاقتباسات فى مقدمتها إنما يعطيان انطباعاً كئيباً عن ما يطرقه الكاتب من مواضيع في نصه . وبكلمات قليلة نسبياً تنجح الفقرات الأولى للرواية فى جمع العديد من السمات السردية التى وصفناها من قبل ؛ إذ يقول : « لا يروق للتيوس أن تتناطح أمام وجهه إلا عندما يشرع في الصلاة . مع حلول العشية وتزحزح القرص الملتهب عن العرش فى قلب السماء مودعاً ، مهدداً بالعودة فى الغد لإتمام مهمته فى إحراق ما لم يستطع إحراقه اليوم ، يحشو « أسوف » نراعيه فى رمل الوادى ويبدأ فى التيمم لإنجاز صلاة العصر .

« سمع هدير المحرك البعيد ، فقرر أن يسرع ويعطى لله حقه قبل أن يصل النصارى الذين تعوّد فى السنوات الأخيرة أن يستقبلهم فى الوادى ليتفرجوا على الرسوم المحفورة فى الصخور » .

الشمس المحرقة أمر مستمر ، وللحيوانات طبائعها وإنسان وحيد يؤدى واجباته كمسلم . غير أن التوازن المتمثل بهذه الأشياء الثابتة على وشك أن يتزعزع . فهنالك سيارة قادمة (حدث يصاغ بالفعل الماضى كما أشرنا أعلاه) ، وأسوف يفترض أن السياح قادمون ، وهو لايميز الناس ، طبقاً لنظرته ، تبعاً لجنسياتهم أو حتى لوضعيتهم كأجانب ، بل إن « الآخر » كما يسميه هم « النصارى » . ولكن أسوف يخطئ التقدير فى الواقع ، وهذا الخطأ يكلفه حياته . فالسيارة تحوى رجلين يصفهما فى البداية دون أن يسميهما ، فهما لا يهتمان بالرسوم على الصخور بل بصيد الحيوانات للحصول على لحمها . ولقد سمعا قصصاً تتحدث عن أسوف ومهارته كصياد ، خاصة فيما يتعلق بصيد الودّان ، وهم يريدون منه أن يساعدهم فى العثور على بعضها .. ونعلم فى النهاية أن الصياد الشره (وآكل اللحوم) هو قابيل آدم ، وتتضح مضامين المقدمة التى يستهل بها الرواية ، خاصة حين يلمح أسوف ذلك « اللمعان الغريب » فى عينى قابيل . (ص ٢١) . ويُبلِغ أسوف الرجلين بأن من الصعب جداً العثور على الودّان ، غير أن هذا لايثنيهما عن عزمهما . ولذا فهما يندفعان فى أعماق الصحراء آخذين أسوف معهما . ويتزايد قنوط أسوف وعناده تطفو

طبيعة قابيل الشيطانية على السطح . وبازدياد شرهه غير الطبيعي للحم البشرى وباستمرار عناد أسوف يصلب قابيل البدوى أسوف على إحدى الصخور ، وبنوبة غضب جنونية أخيرة يجز عنقه .

هذا التسلسل للأحداث يحملنا إلى نهاية الرواية على أحد مستوياتها ، ويحمل ذلك أهمية معينة إذا أخذنا بعين الاعتبار شخصية قابيل فى الحكاية والنص الذى يقتبسه الكاتب فى مقدمة الكتاب . غير أن غنى الحكاية يتجاوز عملية توفير الخلفية إلى بسط دوافع الرجلين اللذين تمثل مواجهتهما التراجيدية مع أسوف قصة رمزية للصدام بين ماهو تقليدى وما هو حديث ، وبتعابير تتعلق بالبيئة قدرة التكنولوجيا المخيفة على زعزعة التوازن الدقيق فى النظام البيئى ، والصدام فى القيم ، كما يتمثل فى الصراع بين أسوف وقابيل ، إنما يتم استكشافه بالتفصيل عن طريق الاستعادات الارتجاعية التى تكوّن لبّ الرواية . والإطار الزمنى لهذه الاستعادات هو حياة أسوف بكاملها ، وهى مقياس يرتبط بالأحداث ضمن الحكاية نفسها (« بعد عدة سنوات من وفاة والده » و « أربع سنوات من القحط ») وكذلك بعوامل خارجية مثل إخضاع الشباب الليبيين وسوقهم عنوة من قبل الإيطاليين لكى يخوضوا حرباً فى إثيوبيا ، وكذلك قدوم الشركات الغربية للتنقيب عن النفط . (ص٥٧ ، ٨٦ ، ٨٩ ، ١٠٣) .

ترتبط لقطة الاستعادة الأولى بقضية السياح الأجانب الذين تمت الإشارة إليهم فى الفقرات الافتتاحية . فلقد اكتشف أسوف بينما كان يرعى ماعزه فى أودية الصحراء ، اكتشف رسماً محفوراً على جدران الوادى ، وهو يمثل شكلاً إنسانياً تغطية غلالة شفافة « قامة ملك الوادى العملاقة وودّانه المقدس الذى ينتصب بجواره متأملاً الأفق البعيد . » (ص١٨) . وهنا نجد رمزاً كاملاً لنصب يمثل عصر الجاهلية ، وهو يمثل الإنسان والحيوان فى حالة انسجام . يأتى عالم آثار إيطالى لتفحص الموقع ويطلب من أسوف أن يقوم بدور الحارس للنصب (وهو يستعمل هنا كلمة عسّاس التى تعنى ضمناً معنى الحارس الشخصى) ، يتوافد السياح بين آونة وأخرى بعد ذلك لرؤية النصب ، مما يذهل أسوف الذى يستقبل النصب هو أيضاً لدى أدائه الصلاة بدلاً من استقباله للقبلة فى مكة المكرمة . يتوجه نحو هذا النصب المحفور على الصخور ، وهو رمز يتقبله الإله الوثنى والحيوان المحفور إلى جانبه بسرور ، أو هكذا يعتقد أسوف على الأقل . وهذه الهرطقة التى يمتزج فيها الوثنى بالإسلامى هى أحد المواضيع التى تستكشفها سلسلة من الاستعادات التى تمثل الجزء الأساسى من الرواية . تبدأ هذه

الاستعادات مباشرة بعد وصول الرجلين اللذين لا يتم الإفصاح عن اسميهما فى البداية ، وتستكشف هذه الاستعادات طفولة أسوف ، وعلاقته بأبيه وما يتلقاه من تعليم (علماً بأن الأمرين الأخيرين ، أى علاقته بأبيه وتعليمه ، هما أمر واحد) ؛ إذ يعلمه أبوه تلاوة القرآن ، ولكنه يلقنه أيضاً أموراً تتعلق بقوة الجن وبالتأثير الكبير للتمائم والحجب التى يكتبها العرّافون فى كانو وتمبكتو . كما يعلّم ابنه كيف يتعامل مع الحيوانات وكيف يصيد كل نوع منها . وهو يقول لابنه فى إحدى المرات « هل تظن أن الحيوانات لاتفهم لمجرد أنها لا تستطيع الكلام مثلك . إنها أذكى منك ومنى » . وحين يرافق أباه فى الرحلات التى يدربه فيها فى داخل الصحراء يسمعه وهو يردد مواويل تمجد حياة الوحدة والعزلة :

« الصحراء كنز . مكافأة لمن أراد النجاة من استعباد العبد وأذى العباد .. فيها الهناء ، فيها الغناء ، فيها المراد » (ص٥٩ ، ٢٨) .

هنالك قصة معينة يرويها والده وتحدث تأثيراً واضحاً على نظريته للحياة برمتها . فهو يقول لابنه أن صيد الودّان صعب جداً فهو « روح الجبال » (ص٣٠) . وفى أحد الأيام ظل يلاحق ودّاناً حتى وصل إلى بقعة لا يستطيع الهرب منها ، ويصوب بندقيته العتيقة نحوه ، ولكنه يصعق حين يرى الحيوان وهو يرمى نفسه من فوق صخرة عالية بدلاً من أن يتيح له الفرصة لكى يقتله برصاصه . وإذا كانت هذه القصة مثيرة ، فإنما يفوقها إثارة القصة التى روتها له أمه بعد أن يُلحّ عليها بالأسئلة حول السبب الذى يمنع والده من تدريبه على صيد الودّان . إذ قبل أن يولد أسوف كان والده يصيد الودّان فى أعالى الجبال ، فزلت به قدمه ووجد نفسه معلقاً فوق هاوية لاقرار لها ولا أمل له فى النجاة منها . فما كان من حيوان الودّان الذى كان يلاحقه ليصطاده إلاّ أن أنزل قرنيه ورفعه لينقذه . ومنذ ذلك الحين نذر والد أسوف ، ألاّ يقدم على صيد الودّان بالذات (ص٥٣) . وبذا فإن صلة العائلة بهذا الحيوان المحفور على الصخرة هى صلة وثيقة جداً .

العزلة والمحافظة على البقاء هما ما يحتاجه والد أسوف وفيهما القيم والمثل التى يورثها لأسوف . غير أن هذه القيم ليست قيم والدته التى تشتكى دوماً من العزلة التى يستطيبها زوجها ، كما يستمتع بانقطاع الصلة بينه وبين بنى البشر الآخرين ، وهو ما يحكم على ابنه بأن يعيش فيه أيضاً . وحب العزلة هذا وخوف الأب من احتمال إلقاء القبض عليه من قبل الإيطاليين الذين يسلبون كل ماتقع عليه أيديهم ، هما مايدفع

العائلة إلى الاعتصام فى أعماق الصحراء ويؤدى بالتالى إلى موت الأب . والطريقة التى يبنى بها الراوى حكايته تثير لدى القارئ نذراً عديدة لا تبشر بالخير ، وهى أن الوالد ، رغم نذره ، سينطلق لصيد الودّان ، وأنه لن يعود إن كان حدث أسوف الغريزى صحيحاً ، قد تصرف بعكس الدرس الذى علمه لابنه باستمرار ، وهو ألاّ يمسك الودّان من قرنيه . يجد الابن جثة والده فى أعالى الجبال إلى حيث جره الودّان ، وارتباط موته بالحادثة السابقة والصلة بين الإنسان والحيوان تصبح واضحة جليّة . لقد كسر الحيوان المسكون رقبة العجوز كما كسر هو يوماً رقبة ذلك الودّان الذى انتحر » (ص٣٨) ومهمة الابن الآن أن يبقى العائلة على قيد الحياة . وحين تجبره أمه على أن يتعلم كيف يجرى مقايضات مع القوافل المارة ويتحدث مع الغرباء – وهى أمور لم يسبق له قط أن تعرض لها – وتعيّره بأنه مثل فتاة صغيرة بخجله وعدم براعته ، يسمح لنفسه حينذاك بأن يعبّر عن شعور بالضغينة إزاء والده المرحوم الذى « ربّى فيه خوفاً من الناس » (ص٤٣) .

إزاء هذه الخلفية الثقافية التى يبنيها الكاتب بمهارة ، وضمن إطار خوف أسوف الذى يصل إلى حد الشلل من التواصل مع الناس الآخرين يتم استعمال حكاية قابيل – بتحادث الرجلين مع أسوف ، حيث يذكر لنا اسمهما الآن وهما قابيل آدم ومسعود مسعود الدبّاش – وبذا تبدأ عملية التهيئة للصدام الحتمى التالى بين القيم المتباينة . ولقد تعرضت حياة أسوف لتغييرات ، ليس أقلها قدرته على إجراء محاورة محدودة ، ولكنه يظل مرآة ممتازة لوالده . والصلة الأولية المباشرة هى النذر :

« النذر حرّم على الولد أن يرث حرفة الوالد ، والوالد لم يمت إلاّ لأنه خالف النذر . النذور ليست مزحة . والودّان يعرف ذلك . وكيف لايعرف وهو روح الجبال ؟ الأرواح من روح الله وبكل شئ عليمة . » (ص٦١) وشأن والده ، ينسى أسوف النذر ويلاحق ودّاناً إلى أعالى الجبال ويجد نفسه معلقاً فوق هاوية . وشأن وصف ماحدث لوالده من قبل أيضاً فإن كلمة « الهاوية » تطلق . وكما يشير الكاتب فى ملاحظة جانبية فإن هذه الكلمة تعتبر من قبل الصوفيين الدرجة السابقة والأدنى فى المطهر (وهو المكان الذى تطهر فيه أرواح الأبرار بعد الموت بتعرضها لعذاب محدود الأجل). تتبدى له حياته برمتها وهو معلّق من يديه لساعات وساعات : والده ووالدته ومنازعاتهما ، والقيم التى علمه إياها أبوه ، والمزيج الفريد من المتعقدات التى حاول التمسك بها . وفى الوقت الذى يكاد يفقد فيه وعيه ويسقط ليموت « استمر الجسم يتحرك . يجره من فم الهاوية

.... الجنّي الذى أنقذ حياته مازال يخطر فى العراء المغطى بالأحجار ببطء وصمت وهدوء .. حاول أن يتبيّنه في عتمة الفجر . أغمض عينيه وفتحها عدّة مرّات قبل أن يركز فى الشبح الصبور . رأى ملامح .. ياربي ، إنه ... الودّان . نفس الودّان . نفس الودّان . ضحيته . جلاده . من منهما الضحية ؟ ومن منهما الحيوان الذى أنقذه عيني الحيوان الذى أنقذه عيني الوالد الحزينتين الطيبتين اللتين لم تفهما لماذا يؤذي الإنسان أخاه الإنسان (ص٧٤) .

أتمت روح أبيه الصلة بين الإنسان والحيوان . ويمنح أسوف نفسه مكانة أسطورية مماثلة فى المعتقدات التقليدية للناس الآخرين حين يتحول هو أيضاً إلى ودّان ويهرب من الجنود الإيطاليين الذين جندوه فى الجيش . ويعلنه حكماء الصوفية قديساً . إلاّ أن هذه الحادثة بالنسبة لأسوف نفسه هى آخر اتصال له بالناس المستقرين . (ص٨٩-٩٠) . فهو يعود إلى الصحراء القاحلة التى علمه والده أن يحبها ويحترمها ، ويقلع عن أكل اللحم . وحين يُغرِق سيلٌ عَرِم أمه التى كانت تشتكى دوماً من انعدام اتصاله بالناس الآخرين تنقطع آخر صلة له بالبشر . والمهمة المقيتة التى تُلقى على كاهل أسوف هو أن يعثر على مايمكنه من جثمان أمه . وفى استعادة واضحة لمعلقة امرئ القيس المشهورة – التى يستخدم فيها سيلاً عرماً يغرق الحيوانات رمزاً لتجدد الحياة وتناميها – فإن الراوى فى هذه الرواية يشير إلى أن الماء يهب الحياة للصحراء كما وهب الموت لأمه العجوز . » (ص٨٦) [٥] .

وبعد أن يفلح الراوى فى ربط الخيوط المختلفة لحياة أسوف من مختلف مصادرها وعبر نسيج مختلط من فترات زمنية مختلفة بحيث ترتبط بالأزمة الحاضرة للرواية فهو ينتقل إلى الشخصية الأخرى التى تمثل الطرف الآخر فى الصراع ، أى قابيل آدم . كان هذا سيئ الحظ منذ ولادته إذ يصبح يتيماً منذ طفولته الأولى فتتولى خالته تربيته . وفى محاولة منها لحمايته مما يتبدى لها أنه لعنة تصيب العائلة تستمع لنصيحة أحد العرافين بأن تسقيه دم غزال . غير أنها وزوجها مايلبثا أن يموتا ، فيلتقط الطفل قائد قافلة تمر بالمنطقة هو آدم . ومثل هذه البدايات لاتبشر بالخير بالنسبة لمستقبل حياته ،

٥ – من الملاحظ أن الكونى لايتورع عن وصف حوادث القتل المزعجة وكذلك الموت ، وقد يكون هذا انعكاساً لقسوة البيئة التى يصفها فى روايته . ومن الأمثلة علي ذلك وصفه لجثة والد أسوف حين يجدها هذا بعد عودته ، وكذلك وصف موت أسوف نفسه (ص٢٨ و ١٠٤) . كما تنتهي رواية « التبر » لإبراهيم الكوني (الصادرة عن دار الريّس في لندن عام ١٩٩٠) تنتهي بموت البطل إذ يُشَق جسمه إلي نصفين بين جملين ثم يقطع رأسه .

إذ إنه يبدى شرهاً رهيباً لأكل اللحم منذ طفولته ، وبذا يتجه إلى الصيد الشره لإشباع رغباته . غير أن كل الإجراءات التى يتخذها هو ورفيقه مسعود لإشباع رغباته تبوء بالفشل ، ويبلغ جشعه لصيد الحيوانات حدوداً شيطانية . وفى حين يعتبر غزو « الغرب » انتهاكاً بالنسبة لأسوف فإنه فرصة ذهبية بالنسبة لقابيل . إذ يتمكن قابيل بعد وصول شركات النفط والأسطول الأمريكى (فى شخص جون باركر الذى كان يدرس مذاهب التصوف حين كان فى ولاية كاليفورنيا الأمريكية فى السابق) .

يتمكن قابيل من استخدام أدوات التكنولوجيا الحديثة فى محاولته المجنونة للبحث عن اللحم . وبمساعدة جون باركر يستبدل بندقيته العثمانية القديمة ببندقية حديثة ممّا يمكّنه من القضاء على أسراب كاملة فى كل رحلة صيد . كما أنه يحصل على سيارة « لاندروفر » تمكّنه من توسيع الرقعة التى يقوم فيها بصيد الحيوانات ومتابعة الغزلان حتى ينهكها التعب . « وقابيل لايفكر كثيراً فى الإخلال بقوانين الطبيعة . ما يهمه هو أن يصطاد أكبر عدد من الغزلان ليطفئ لهيب أسنانه ويسكت جوفه ، ويبيع الباقى لضابط المعسكر الأمريكى » (ص١٠٤) .

وفى ظل هذا النوع من الهجوم الشرس تبدأ الغزلان غريزياً فى الانتقال إلى المناطق الأكثر وعورة فى الصحراء ، فى نفس المنطقة التى فضل أسوف ووالده أن يتحايلوا على سبل العيش فيها . وباقتراب خيوط حياة كل من أسوف وقابيل من بعضها أكثر فأكثر يعود بنا الراوى من جديد إلى نقطة الأزمة فى الرواية ، ألا وهى إلحاح قابيل ومسعود على أسوف دونما جدوى لمساعدتهما على صيد الودّان . وكما يشير الراوى ، فإن الصراع الأخير بين قابيل وأسوف ينفجر فجأة ، ومن الملفت للنظر أن العبارة التى تثير هذا الصراع هى تنكّر أسوف لقول والده «إن تراب القبر هو وحده الذى يشفى غليل بنى البشر» [٦] . وهذه العبارة تثير جنون قابيل ، فيصلب أسوف على الصخرة (ص١١١) . وللمرة الثالثة فى الرواية نشهد إنساناً معلقاً فوق الهاوية » ، الهاوية التى تفصل بين الحياة والموت .

وعلى يد قابيل ووسائل التكنولوجيا الحديثة التى يمتلكها تهلك الغزلان الموجودة فى ميدان مرماه وتبحث لنفسها عن ملجأ فى ميدان الطبيعة التى كيّف أسوف نفسه معها . وما تلبث الحكاية أن تنقطع من جديد . غير أن القارئ لا ينتقل هذه المرة إلي إطار زمنى أم مكانى آخر ضمن نطاق عالم الوعى البشري ، بل إلي عالم الحيوان

٦- يستخدم الكاتب عبارة والد أسوف هذه كعنوان لهذا الفصل .

نفسه ، فقد تحول والد أسوف ودّاناً فى عينى ابنه كما أصبح أسوف ذاته ودّانا فى نظر أصحابه . وبذا تنتقل الصلة بين الإنسان والحيوان إلى مرحلة أعلى حين تقدم للقارئ حكاية من عالم الحيوان تحمل فى طياتها ، كما هو متوقع ، وأهمية رمزية عالية المستوى . يحمل هذا الفصل عنوان : « العهد » وتستخدم الغزالة - الراوية مسألة ذبح الغزلان على يد الإنسان وأسلحته الحديثة كإطار لرواية المعتقدات التقليدية للغزلان . فلقد حبس الخالق روحه ضمن ثلاث مناطق : هى الزمن والمكان والجسد والتخلى عن أى من هذه المناطق يعني ضمناً انتهاك ما خططه الخالق لمخلوقاته . وإجبار الغزلان على الهجرة من بيئتها الطبيعية . إلى مجاهل الصحراء إنما هو نتيجة لتمرد الإنسان على قوانين الطبيعة . وتقول الغزالة العجوز : إن الحاجة تستدعى تقديم أضحية لإرضاء الإنسان ، ولكن تثور احتجاجات لدى الحيوانات مشيرة إلى أن لا جدوى من أية محاولة لإصلاح الغرائز الأساسية المدمرة لدى الإنسان . غير أن الغزالة العجوز تشير إلى أن التضحية هى للخالق وليس لبنى الإنسان ، وتتطوع بأن تكون هى نفسها الضحية ، إلا أن والدة الراوية هى التى تقوم بهذا الدور . وفى الجزء الوحيد الذى يروى بصيغة المتكلم فى الرواية كلها يعبر الغزال الصغير عن أسفه لأن ثمناً غالياً قد تم لعقد حلف بين الغزلان وبنى البشر وهذا الثمن هو دم أمه نفسها (ص١١٧-١٢٢) .

غير أن مثل هذا الحلف لا يعتبر قائماً بالنسبة لقابيل : فالطبيعة خلقت كى تخدمه ، ولكى يستغلها ويفنيها . وحتى جون باركر الذى يمده بالوسائل التى تمكنه من صيد الغزلان وإفنائها فى مناطق تمتد أميالاً وأميالاً ينقلب ضده : « إنك يا قابيل تريد أن تحتفظ بالكعكة وأن تأكلها فى نفس الوقت . فأنت لا تحب الصحراء ، ولذا فإن الصحراء لم تنجح فى تطهيرك » ،ص١٢٩) . غير أن جون باركر هذا ما يلبث أن يوافق على أن يمضى به فى مرحلة مجنونة أخرى من مراحل شرهه باستخدام طائرة هليوكوبتر فى عمليات الصيد وبحثهما ومطاردتهما التى تتسع رقعتها دون أن يحققا إلا نجاحا محدوداً لا تصبح الغزلان ضالتهما الوحيدة بل يضمان الودّان إلى القائمة أيضاً . وبذلك تنعقد الصلة الكاملة بين تعطش قابيل الذى لا يرتوى للرسوم المحفورة على الصخر وبين تجارب أسوف وأبيه . وفى الفصل الأخير الذى يعطى الرواية عنوانها « نزيف الحجر » يدرك وجود قوى غامضة لدى الودان ؛ إذ يرى حلماً مرعباً عن أسوف وذلك الحيوان الشكس الذى أوصله ، كما أوصل أسوف وأباه إلي حافة الهاوية . فتلك الصلة بين أسوف (وأبيه) وبين الودان التى يكتشفها الآخرون من قبل

تصبح واضحة بالنسبة لقابيل أيضاً ، ولكن ذلك لا يحدث إلا فى لحظة الذروة التى كان جنونه يقوده إلى قمتها طوال حياته : « هاهى ضحيتى . انظر . ألا ترى الودان المعلق هناك ؟ إنه ودان . كيف أننى لم أنتبه لذلك من قبل ؟ ما أغبانى » .(ص١٥٣-١٥٤) . وفى حين يحاول مسعود كبح جماح رفيقه يندفع قابيل إلى ما يعتقد عقله المجنون أنه الودان الذى طالما لاحقه ويقطع رأسه . ويتدفق الدم علي لوح نقشت عليه العبارة التالية بأحرف لغة الطوارق :

« أنا متخنوش ، العراف القدير . أحذر الأجيال المقبلة بأن الخلاص سيأتى حين ينزف الودان ويسيل الدم من الحجر ، وحينذاك ستحدث المعجزة التى تغسل اللعنة ، وتطهر الأرض وتغمر الصحراء بمياه الطوفان » (ص١٥٥)

الصحراء فى رواية عبد الرحمن منيف « النهايات » حاضرة دائماً في حياة الناس فى قرية الطيبة ، غير أن الأنظار فى مجتمع القرية تتركز على مجتمعها ، خاصة على الشخصية الأكثر غرابة في الأطوار . والمدينة بالنسبة لمعظم القرويين مكان بعيد وغريب عامة . غير أن القرية نفسها تتصرف كوحدة اجتماعية واحدة قائمة بذاتها . والناس يجتمعون فى جماعات لكى يتعرفوا على وجهات نظر بعضهم البعض . غير أن مجتمع قرية مثل الطيبة فى رواية عبد الرحمن منيف ؛ وعلى الرغم من أنه معزول ومهدد بالصحراء الزاحفة ، فإن هذا المجتمع - بالمقارنة مع البيئة المتقلبة القاسية التى تخلفها رواية الكونى - إنما يمثل مجتمعاً شبيهاً « بالحضارة » ؛ حيث إن المعيشة تعتمد على مفاهيم الجماعة والتعاون . فالناس يعرفون بعضهم ، ويتحدثون ويساعدون بعضهم البعض . أما الكونى فقد حمل الرواية العربية إلى أعمق مجاهل الصحراء ، و « البطل » الذى يضعه في وسط تلك البيئة قد رباه والده بطريقة تجعله ، مبدئيا على الأقل ، غير قادر على أى نوع من التواصل الشفهى مع البشر الآخرين .

لقد ابتدع الكونى مزيجاً فريداً ومجدداً مما هو تقليدى ومما هو حديث فى آن معاً . وعالم العزلة والتحمل « الواقع على عتبة الشعور » وذلك الاحترام للحيوان ، وتوقع الموت المفاجئ في أية لحظة ، كلها أمور تقدم للقارئ باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من التراث الأدبى العربى ، وبأسلوب يتبني وظائف وأهمية الخرافة . وتتعزز هذه الصلة أكثر فأكثر عبر الزمن بلجوء الرواية في مواضع عدة إلى أسلوب ما وراء القصة - وخاصة فى الجزء الذى يرويه راوية من الحيوانات . كما أود الإشارة إلي أن الطريقة التى يستخدم بها الكاتب الارتجاعات الفنية تشبه إلى حد كبير الطريقة التى كانت

تستخدم بها هذه الوسيلة السردية فى الماضى أكثر مما تشبه استخداماتها المعاصرة .

فالرواة فى « حكاية زهرة » لحنان الشيخ مثلاً يقدمون لنا المثيرات النفسية التى تجسد ما يصل الحاضر الواعى بمختلف الحوادث التى وقعت فى الماضى والتى تذكر بها هذه المثيرات . غير أن الاسترجاعات فى رواية الكونى (والتى تمثل الجزء الأكبر من الرواية) لا تستهدف تقديم المزيد من المعلومات للقارئ حول الدوافع النفسية لأبطال الرواية . فالحكاية الحاضرة – والتى تروى بصيغة الماضى – تصبح الأداة التى يمكن أن تحمل حكايتى حياتين منفصلتين التراث الفلكلورى ، والقيم التى تود أن تغرزها فى ذهن الأجيال العربية التى شهدت غزوات الطليان والمستعمرين الآخرين ، والتأثير المدمر للتكنولوجيا التى انتهجها الغرب ، لا على البيئة نفسها فحسب ، بل على عادات وتقاليد البشر أيضاً . وتنتهى الفنتازيا فى مشهد فى منتهى الوحشية يبرز على أنه الانعكاس العميق المناسب لتساؤل المثقف العربى فى العصر الحاضر حول أولوياته الحاضرة واتجاهات شعبه . ورواية الكونى وتكنيكها ونهايتها إنما يضعها ، بإصرار فى نطاق الأدب القصصى المعاصر الذى يصفه إدوارد الخراط بأنه « التيار الأسطورى – المعاصر الذى يلجأ للأسطورة والفنتازيا والقصة الشعبية .. سواء فى إطار معاصر أو تاريخى » . ويصف الخراط هذا الاتجاه بأنه الأكثر تعقيداً.. والأغنى فيما يعد به وما ينجزه ، ويضيف : « إن مزج الأسطورة والمواضيع المعاصرة يمكنه أن يخلق شرخاً سواء في البناء الهيكلي أو الرؤية إن لم تتم كتابته بشفافية أو على الأقل ، بكفاءة »[٧]. هذا التحليل لرواية الكونى ، بتركيزه على البناء الهيكلى والارتباطات ، يستهدف الإشارة إلى أنه قدم إضافة جديدة إلى هذا الاتجاه بالذات والذى يتم بموجبه الاستعانة بتراث الماضى بطريقة تتسم بالتجديد الحقيقى والأصيل .

يشار فى مضمار الدراما العربية فى أحيان كثيرة إلى أن استعمال اللغة الفصحى فى الحوار من شأنه أن يساعد فى خلق عوالم وأجواء الهدف منها أن تكون خيالية وغريبة أو سريالية . وهذا ينطبق أيضاً على رواية إبراهيم الكونى الذى يستخدم فيها كل سمات اللغة الفصحى فى عملية خلق المشاهد الطبيعية للصحراء التى يعيش فيها أسوف وعائلته . وما سبق أن قدمناه من مقاطع من مطلع الرواية يوضح أن الكونى متآلف مع تلك المشاهد إلى أقصى حد ، كما أنه ضليع باستخدام الأساليب المجازية ، غير أن بإمكاننا أن نورد مثلاً آخر لتأكيد هذا الانطباع عن الكاتب :

٧- راجع إدوار الخراط « المشرق » فى أوستل ، ص ١٩١.

« وقف يتأمل الماعز العتيدة وهى تمد أرجلها الأمامية لتصل إلي الأغصان الخضراء على شجيرات السنط البرى ... وعلى الجانب الآخر من الوادى كبش ضخم من الماعز نو قرنين محنيين كبيرين ينشغل بمغازلة شاة جميلة مرقطة باللون الفضىّ ، بينما يقف إلى جانبه كبش وضيع حقاً يراقبهما بغضب وهما يتغازلان . كانت الشاة تستجيب لحركات الكبش إذ تدير عنقها وتفرك منخريها بمنخريه فى سلسلة من القبلات السريعة » (ص٥٧-٥٨) .

تتابع الرواية استخدام هذا النوع من اللغة فى فقرات الحوار القصيرة . وهنا أيضا تستخدم اللغة الفصحى « بغرابتها» المتوقعة فى الحوار لتأكيد الأثر الذى تحدثه اللغة ، لتعليق خلق هذا الأثر . وسواء أكان المشاركون فى المشهد هم أسوف وقابيل ومسعود من جهة ، أو قابيل وجون باركر من جهة أخرى ، فإن الطابع شديد الرسمية للحوار يسبغ سمة الأصالة على الوضعية ، حيث إن الرواية تصور أسوف بأنه أبعد من أن يكون محدثاً طلق اللسان فى المشهد الأول ، بينما يتم استخدام اللغتين - العربية والإنجليزية - فى الصفحة نفسها فى حوار قابيل وجون باركر فى المشهد الثانى .

مجمل القول ، تقدم نزيف الحجر رؤيا فريدة فى مضمار الرواية العربية المعاصرة فتركيزها على ذلك المكان الجغرافى القاصى ، وضآلة اهتمامها بالأساليب السردية المريحة فى الكتابة القصصية تجعل من قراءتها تجربة غير عادية لغالبية قرائها المحتملين الذين يقطن معظمهم في المدن العربية . والاتجاه الذى اختاره الكاتب في كتابته القصصية ، و « القارئ الضمنى » الذى تتطلبه أعمال هذا الكاتب ، إنما يذكرنا بالمقارنة التى أجرتها إدنا أوبريان مؤخرا حول قراء الأدب القصصى فى الغرب ؛ إذ تقول : « يتطلع كل منا إلى شئ مختلف فى أى عمل قصصى . فالبعض يفضل الأشياء المألوفة والعادية ليشعر بالثقة وبأنه فى« بيته » ، والبعض الآخر يسعى إلي ما هو استثنائى وغير عادى ، أى ذلك التحريف الجرئ للواقعية ، حيث يُقذف القارئ إلى أبعاد خيالية غريبة بسبل لفظية مذهلة وفذه ..»[8] ويبدى إبراهيم الكونى ميلاً مماثلاً لاستخدام ما هو ناءٍ زمنياً ومكانياً للتعليق عن طريق القصة على الحياة المعاصرة بشرورها وأخطارها المحدقة . وبتركيزه على التعبير إنما يبدو فى الواقع وكأنه يتباهى بعدم اهتمامه بالسبل المطروقة بتكرار أكبر فى الفن القصصى العربى المعاصر . لقد كان اختيارى لرواية « النهايات » كآخر رواية استعرضتها في هذا الفصل في طبعة

٨- إدنا أوبريان ، ملحق النيويورك تايمز لمراجعة الكتب ، عدد ١٨ شباط / فبراير ١٩٩٣ ، ص١ .

عام ١٩٨٢ لكاتبها عبد الرحمن منيف الذى لم يكن معروفاً على نطاق واسع ، كان هذا الاختيار يبدو وكأنه مخاطرة ، إلا أن ذلك يبدو لى أمراً جديراً الآن فى ضوء الشهرة الواسعة التى يتمتع بها عبد الرحمن منيف فى المنطقة العربية فى الوقت الحاضر ، بل وكذلك فى الغرب بفضل ترجمة كتاباته . والعقود القادمة وحدها التى ستقرر فيما إذا كان إنتاج إبراهيم الكونى الأولى الماثل فى غزارته لإنتاج عبد الرحمن منيف ، إنما هو مؤشر علي ولادة صوت قصصى جديد وأصيل آخر فى مضمار الرواية العربية التى تتابع بحثها عن سبل للتعبير عن التغير والتنوع والاختلاف .

الفصل الخامس

خاتمة

في أقصوصة معاصرة للكاتب المصرى الراحل يوسف إدريس تحمل عنوان « المرتبة المقعرة » يسأل عريس زوجته مرة بعد مرة وهو مستلق على فراش الزوجية فيما إذا كان العالم قد تغير : وكان جوابها المستمر هو أنه لم يتغير مادام هو على قيد الحياة ، وحينذاك يتابع الزوج هجومه[1] . ومن بين التفسيرات الممكنة لهذه الرؤية ، العدمية تفسير مفاده أن على المرء أن يطرح الأسئلة الصحيحة ، إذ إذا استخدمنا العبارات المستخدمة في عالم الحاسوب يمكننا القول : « إن كان ما يدخل نفايات فالخار ج نفايات » .

والعالم في حالة تغير مستمر في الواقع ، وهذا ينطبق على الإدارك الحسى والمعرفة التى تواكب مهمة العيش والبقاء على قيد الحياة فى هذا العالم . وكما لاحظنا فى الفصل الأول من هذا الكتاب ، فإن الرواية تظل بالنسبة للكاتب المبدع النمط الأدبى الذى يعكس فلسفة الحياة على أفضل وجه ، وفى حين تعالج المواضيع التى تتناولها الرواية مسار التغيير فى حد ذاته ، فإن السبل العديدة التى تستمر فيها الرواية فى التطور كنمط أدبى ، إنما تعكس التغيرات فى أساليب التحليل التى من شأنها أن تحاول مساعدتنا على التعامل مع تعقيدات هذا التغيير . وقد عبر فرانك كيرمود مؤخراً عن ذلك بالقول : « غير أنه يمكننا أن نجادل بأن الرواية قد تبقى ، حتى ضمن الأحوال الحاضرة ، الأداة المتوفرة الأفضل لطرح الأسئلة المتعلقة بمبادئ الأخلاق ، وبأن تنوع وسائلها المتميز يجعل منها أفضل سبيل لتسجيل التنوع الإنسانى ، حتي فى هذا الوقت الذي تتحداه فيه كتابات السير الشخصية على مكانتها هذه ، بل إن قدرتها على معالجة مواضيعها بذكاء وسخرية وشاعرية تظل قائمة ، بل وتتوسع باستمرار »[2] .

يقول بعض النقاد بأن القصة ، وهى تجابه عالماً تعى بأنه يزداد تعقيداً ، إنما تواجه تحدياً بأن عليها أن تعثر على مواضيع جديدة وأساليب أخرى في التعبير . وكما

١- يوسف إدريس « المرتبة المقعرة » فى مجموعة « النداهة » : (القاهرة : دار الهلال ، عام ١٩٦٩) ص٧٠ ٧١ . ترجمها إلى الإنجليزية روجر آلن (شيكاغو : المكتبة الإسلامية ، ١٩٧٨) .

٢- لندن رفيوأوف بوكس Review of books ١٤ ، العدد ١٩ (٨ تشرين الأول / أكتوبر ١٩٩٢) ص١٤ .

يشير كيرمود فى المقطع الذى أوردناه أعلاه فإن السيرة الشخصية تتمتع فى هذه الآونة برواج خاص (عام ١٩٩٣) . وفى عالم أصبحت « الواقعية » تعتبر فيه بنت الحيلة والبراعة الفنية شأن أساليب الخيال الفنى الأخري فإن اللجوء إلي السيرة الشخصية كأسلوب مفضل للتعبير ربما كان لا يعكس فقط طموحات عصر التلفزيون لتأمين « الدقة » الوثائقية وكذلك « حق الجمهور في معرفة حقائق الأمور » بل يعكس كذلك الرغبة فى استخدام هذا النمط الأدبى ، أى السيرة الشخصية ، لأنها تعلن عن نفسها على أنها تسجيل موضوعى « للوقائع » وذلك على الرغم من حقيقة أن من الواضح أن السيرة الشخصية (والسيرة الذاتية بشكل خاص) تقترب من القصة اقتراباً أشد مما يتبدى لنا بشكل ظاهر ، وفي مثل هذه البيئة يصبح الخيال القصصى نمطاً أدبياً جذاباً يلجأ إليه الكثيرون من الكتاب . أو كما يقول جوناثان كو Jonathan Coe كان صامويل بيكيت من أوائل من أدركوا بأنه فى عصر يعمه الشك والاعتقاد بأن أمور الكون أمور لا سبيل لمعرفتها ، فإن الرواية هي أمر غير قائم على الإطلاق نظراً لأن حبكاتها ظلت تحاكى أعمال إله كريم لطيف ، فى حين أن مهمة الكاتب هى علي العكس من ذلك ، إذ إن عليه أن « يعثر على شكل يمكن أن يوفق ويلائم بين الفوضى » . ولقد مر نصف قرن منذ ذلك الحين ومع ذلك ظل الروائيون ممن يكتبون ضمن الاتجاهات الأدبية السائدة أو بأساليب مختلفة عنها ، ظلوا يصارعون لتكييف استراتيجيتهم السردية مع متطلبات الواقع الذى يزداد غرابة وشذوذاً ، ويصبح أصعب انقياداً يوماً بعد يوم ، كما تذكرنا قراءة خاطفة لأى صحيفة من الصحف . والذعر من الإرهاب بشكل خاص يصبح أقرب وأكثر إلحاحاً بحكم تضخيمه تحت عدسة وسائل الإعلام ، وأى كاتب يحاول معالجة هذا الموضوع لابد له من مواجهة عدم إمكانية الوثوق بالنهايات السعيدة ، وبأن حياة كل منا (أو بعبارة أخرى ، حكاتيه) تواجه دائما خطر البتر بفعل عمل من أعمال العنف المفاجئة وغير المتوقعة ، التى يستعصى تفسيرها ضمن نطاق السبب والنتيجة »[٣] .

٣- جوناثان كوفى « أقوالك مبتذلة » في مقالة له حول رواية « شقيقة كيلوباترا » فى « لندن رفيواوف بوكس » ١٥ العدد ٩ (١٣ آيار / مايو ١٩٩٣ : ص٢١ .

ويمكننا مقارنة رأيه هذا بما يقوله ريتشارد جوت Rechard Gott « هذا الحماس غير المحدود لكتابة القصة قد لا يعتبر مجرد إعلان شخص من أشخاص قلائل مغرورين ، بل بمثابة أتهام لمجتمعنا الإنجليزى فى أواخر القرن العشرين . فالواقع غير مستساغ ، ولاسياسة مبتذلة إلى درجة كبيرة ، والمستوى العام للثقافة متدن بحيث إن الناس يبحثون يائسين عن شئ مختلف في العالم الآخر المتوفر لهم ، إلا وهو عالم الخيال » (المانشستير جارديان الاسبوعية ، عدد ٦ شباط فبراير ١٩٩٢) .

كُتبت الطبعة الأولى من هذا الكتاب الذى يتناول الرواية العربية منذ حوالى خمسة عشر عاماً . ولقد شهد العالم والرواية ، منها نماذج الرواية العربية ، تحولات هامة منذ ذلك الحين ، وهو ما حاولت أن أعكسه – بما سمح به حجم هذا الكتاب – فى الفصول السابقة . وإننا ونحن نقارب منتصف العقد الأخير من القرن العشرين إنما نجد أن ما يحيط بنا من أحوال أقل ما يقال فيها إنها ملتبسة وغير قابلة للتحديد أو التصنيف . فالثقافات المختلفة تسئ فهم بعضها البعض باستمرار . ومنظمات مثل منظمة العفو الدولية ، ومنسورات مثل « فهرسة الرقابة على المواد المنشورة » توضح بكل جلاء بأن الحرمان من حقوق الإنسان والتعذيب يظلان من ضمن الخيارات المفضلة لدى العديد من الحكومات الراغبة فى التحكم بإرادة شعوبها وكبت الأفراد فى هذه الشعوب ، بمن فيهم الكتاب . وبازدياد غنى العالم المتطور واستغلاله لمصادر الثروة العالمية (والتى ندرك الآن أكثر من أى وقت مضى بأنها مصادر ناضبة) ، فإن الشعوب الأكثر فقراً تغرق أكثر فأكثر فى هاوية المرض وزيادة عدد السكان والجوع . وفى هذه الأثناء ترشح المنازعات المحلية بين الطوائف المختلفة التى تعيش إلي جانب بعضها البعض ، ترشح هذه المنازعات إلى داخل وعى العالم وتخرج منه ، في بلدان مثل كمبوديا وتشاد والسودان وأيرلندا الشمالية . وفى المنطقة الواقعة إلى الجنوب من المغرب وبانهيار النظام السوفياتى ، وهو النظام الذى برز إلي أقصى مداه في العقود التى تلت الحرب العالمية الثانية آسيا فإن شعوب مناطق معينة كانت ضمن نطاق اتحاد الجمهوريات السوفياتية – فى البلقان أو أواسط آسية – قد اغتنمت فرصة هذا الانهيار لإعادة عقارب الساعة إلي الوراء لكى تعود لتقاتل معارك القرون الماضية . وهنا تبدو أفكار التغيير باعتبارها قوة دافعة في طريق ما يسمى بالتقدم أبعد ما تكون عن واقع الحال . بل يبدو أن القول القديم المأثور « كلما ازداد التغيير كلما بقيت الأمور تراوح فى مكانها أكثر فأكثر » إنما أخذ يعبر بصورة أوضح عن حالة الكآبة والاستهزاء عن الجو المحيط بالعالم . وضمن عالم يزداد اتصالاً ببعضه البعض على المستوى العالمى في النطاقين السياسى والاقتصادى فإن كل هذه الأوضاع والأحداث لابد وأن تحدث تأثيرها على شعوب المنطقة العربية وعلى وعى الكتاب الذين يكافحون لمعالجة النتائج السياسية والاجتماعية الناجمة عن هذا الوضع داخل مجتمعاتهم الوطنية .

وبمواجهة « هذا الواقع الغريب الشاذ الذي لا يمكن التحكم به - حيث تقف ثقافة غربية متفوقة ظاهرياً من الناحية الاقتصادية وتستطيع فرض أولوياتها الاستراتيجية وبرنامجها الاقتصادى وقيمها الثقافية دونما عائق يقف في وجهها ، تقف في مواجهة مناطق تعمها مشاكل اجتماعية تشمل زيادة فى عدد السكان إلي جانب أمية وجوع - بمواجهة هذا الوقائع ، فإنه من غير المستغرب أن تقف شعوب فى مختلف أنحاء منطقة الشرق الأوسط لتعبر عن خيبة أملها بردود فعل انتكاسية على هذا التوازن القائم على الهيمنة . والسمة الاجتماعية الأكثر بروزاً (والتى يراقبها الغرب بالذات بالكثير من التوجس) هى تلك التى تدفع الناس إلي البحث عن نظم بديلة من داخل بيئتهم الثقافية ، نظم يبنون على أساسها معتقداتهم وممارستهم الشخصية والاجتماعية . ولقد بدا للكثيرين أن نشاطات الجماعات الإسلامية ورجال الدين ، والتى وجد الغرب أن من المناسب له أن يجمعها جميعاً تحت مظلة واحدة ، ليطلق عليها تعبير « الأصوليين » بدالهم أن أفكار هؤلاء إنما تلبى الحاجات التى يسعون لها . وقد وفرت أنظمة الإعالة التى تقدمها هذه الحركات الدينية للناس من مختلف المراتب الاجتماعية آلية سياسية واجتماعية تزداد شعبية ويمكن شعبية ويمكن لهم أن يكافحوا من خلالها « للتوفيق بين عناصر الفوضى القائمة » وذلك من خلال الدعوة إلى تبنى مقاييس أخلاقية وتطلعات سياسية - إجتماعية مختلفة كل الاختلاف عما هو قائم ، غير أن الروائيين العرب بصورة عامة لم يجدوا في هذه الدعوات أى سلوى تسرى عنهم أو إلهاما لهم فى عملهم ، بل كان عليهم أن يسعوا بطريقتهم الخاصة للعثور على أساليب بديلة يستطيعون من خلالها معالجة مجموعة الظروف هذه . وكما توضح المقاطع التى أوردناها أعلاه ، فإن هذا البحث عن أساليب تعبير جديدة إنما يماثل ما يسعى إليه أقرانهم الذين يكتبون الأنماط الأدبية الأخرى من نثر وشعر .

أحد الروائيين الذين استشهدت بما كتبه في ختام الطبعة الأولى من كتابى هذا هو الكاتب المصرى إدوار الخراط ، الذي وجد في الرواية في الآونة الأخيرة الوسيلة القصصية الملائمة للتعبير عن رؤيته . ولكنه كتب أيضاً عن عملية الكتابة نفسها مردداً ما عبر عنه صامويل بيكيت فى المقطع الذى أوردناه أعلاه ، وكذلك أقوال العديد من المعلقين علي الرواية المعاصرة ، إذ يقول إدوارد الخراط : « إذا كانت الكتابة الأدبية الإبداعية العربية الحديثة هى استمرار لإرث أدبى مازال قائماً ، فهى فى ذات الوقت تنطلق من إسار الواقعية . إنها تساؤل مستمر ولكنها لا تدعي تقديم أجوبة جاهزة .

إنها قفزة أدبية فى الظلام لا تتسم بالمغامرة أو الرضى عن النفس ، كما أنها لا تدعى الكياسة ولين الجانب »[٤] .

على الرغم من هذه النظرة للحياة – أو يمكن القول بسبب هذه النظرة فى حد ذاتها – وكذلك بسبب الحقائق الراهنة والإمكانات المستقبلية ، فإن الكتاب العرب مازالوا يشعرون بأنهم مجبرون على إنتاج روايات تحاول تأمل تعقيدات عالمهم المعاصر[٥] . ولابد لنا من الإشارة هنا إلى أن ميدان الرواية اتسع بصورة مثيرة للانتباه منذ صدور الطبعة الأولى لهذا الكتاب ، وهذا ينطبق على مسار عملية الكتابة الإبداعية نفسها ، وكذلك على نشاطات وسائل النشر التى وفرت هذه الكتابات لجمهور القراء غير أن هنالك عوامل عديدة تحول دون التوصل إلى إحصائيات دقيقة حول مدى الزيادة فى كتابة الرواية .

وقد يتمكن بعض الباحثين الذين يقطنون فى أقطار معينة ولهم صلات وثيقة بنشاطات عملية النشر (مثل جان فونتين فى تونس) ، قد يتمكنون من الحصول على معلومات دقيقة تتعلق بذلك . غير أنه فى أقطار أخرى مثل مصر ولبنان فإن عملية إجراء مثل هذه الحسابات الدقيقة تصبح غير ممكنة بسبب الحجم الهائل للكتب الصادرة ولتنوع المصادر التى تتولي نشر هذه الأعمال . غير أنه يمكننا القول على الرغم من هذه الحقائق : إن من الممكن رصد اتجاهات معينة . فهناك بلدان مثل – المملكة العربية السعودية وبلدان الخليج مثلاً – ازداد فيها عدد الأعمال القصصية المنشورة مقارنة بالفترات السابقة التى كانت فيها فى أدنى الحدود .

وعلاوة على ذلك ، فإنه على الرغم من أن حجم المطبوعات الصادرة فى لبنان لم يتقلص إلى أى درجة ملحوظة خلال سنوات الحرب الأهلية (علماً بأن حركة سوق النشر فى لبنان تخضع لأقل القيود مقارنة بالبلدان العربية الأخرى) فإن الصعوبات الخاصة بالعثور على قنوات لتوزيع مثل هذه الكتب في البلدان العربية الأخرى ، إلى جانب العزل السياسى لمصر خلال جانب من تلك الفترة ذاتها (إثر توقيع معاهدة كامب ديفيد عام ١٩٧٩ ونقل مقر جامعة الدول العربية بعد ذلك إلى تونس) ، كل هذه الأمور أدت إلى زيادة في طباعة الأعمال القصصية وكتب النقد التى تتناولها بالتحليل فى أقطار عربية أخرى مثل المغرب والعراق . ولابد من الإشارة إلى أن هذه الانطباعات – وأود التأكيد أنها مجرد انطباعات – إنما تعكس وجهة نظرى كباحث غربى يحاول إجراء مسح للوضع من الخارج . غير أننى أعود فأقول بأن الوضع فى معظم دول

٤– (الخراط : « المشرق » ، أوستل Ostle ص١٨٧).

٥ – يتقصى صبرى حافظ هذه التطورات في كتابة الرواية العربية بصورة جيدة في مقالة له تحت عنوان « الرواية والواقع » فى مجلة الناقد ٣٤، عدد ٢٦ (أب / أغسطس ١٩٩٠) : ص ٢٤–٣٩ .

العالم العربى فيما يتعلق بالرقابة وتوزيع المطبوعات قد لا يمكن من الوصول إلى تقدير صحيح للوضع إلا من منظور خارجي .

إلى جانب هذه الظروف التى تخللتها أنماط وخطوات مختلفة فى التطور الثقافى وكذلك تعقيدات علاقات العالم العربى مع العالم ، فإنه يمكننا أن نلفت الانتباه إلي ناحية أخرى جديرة بالاهتمام تمثل تغييراً هاماً فى أنماط الإبدا ع والنشر في ميدان الرواية العربية ، ألا وهى الزيادة المحسوسة فى نشر الروايات المكتوبة من قبل روائيات من النساء . ويمكن للمرء بالطبع أن يشير إلى تطورات مختلفة فى المجتمعات العربية كانت من العوامل التى أدت إلى هذه التغييرات ، ومن ذلك : توفير فرص تعليم أوسع للنساء . وقد رافق ذلك (وإن بصورة تدريجية) تحول في المواقف السائدة فى العديد من هذه الأقطار التى بدأت النساد فيها يدخلن نطاق القوة العاملة المحترفة . ولقد دلت البحوث التى شملت فترات زمنية أبكر فى مسار حركة الانبعاث الأدبى العربية ، على أن الكاتبات كن يتداولن انتاجهن الإبداعى فيما بينهن منذ البداية ضمن بيئاتهن الاجتماعية الخاصة . ولابد من إعادة دراسة دور الكاتبات من النساء في تطور أنماط الأدب القصصى العربى بعد إجراء المزيد من البحث في هذا النطاق (وعلى مدى أوسع من ذى قبل .)

لقد أكدت فى مقدمة هذه الطبعة على الطبيعة التقديمية لهذا الكتاب أكثر مما أكدت فى الطبعة الأولى له . وإذا كانت الطبعة الأولى التى صدرت عام ١٩٨٢ هى محاولة لاختيار عينات من تقاليد أدبية تتسم بالغنى من ذلك الحين ، فإنه لابد من الإشارة إلى أن العقود الأخيرة شهدت زيادة فى حجم الأعمال المنشورة ، سواء من ناحية العدد أو التنوع ، وهذا الحجم يصبح محرجاً فى إفراطه بالنسبة لمؤلف كتاب مثل هذا الكتاب ، وهذا التكاثر في الروايات العربية وفى الكتابات النقدية حولها يوضح بجلاء أن هذا النمط الأدبى يتابع دوره كمرآة للمجتمع الذى تبتدع فيه هذه الأعمال وداعية قوى لضرورة فهم الواقع وإحداث التغيير فيه . غير أنه في أى محاولة تستهدف تقييم الدرجة التى تمكن بها هذا الكتاب من تقديم قدر أكبر من التقاليد الخاصة بهذا النمط الأدبى ، فإن أحد الاستنتاجات الواضحة التى لابد من استنباطها من المادة الغنية المتوفرة بين أيدينا حالياً ، ومن هذه الاستنتاجات هو أن العينة التى استعرضناها فى هذه الطبعة من الكتاب إنما تمثل نسبة أصغر من الأعمال القصصية والنقدية المتوفرة الآن ، مقارنة بما كان متوفراً لدى كتابة الطبعة الأولي . ومازال

الروائيون والنقاد العرب يقدمون لنا كماً متزايداً من المادة التي يمكن أن تكون موضع دراسة ، كما أن الباحثين المتخصصين في دراسات الأدب العربي في الغرب يستفيدون من المواقف النظرية في إعداد دراسات أكثر تفصيلاً لأعمال كتاب معينين ولتقاليد أدبية وطنية . وختاماً - وضمن إطار عمل تقديمي مكتوب باللغة الإنجليزية - فلابد لنا من لفت الانتباه إلي الزيادة في الروايات العربية المترجمة . غير أن قائمة الروايات المترجمة ، باستثناء روايات نجيب محفوظ ، إنما تعكس اهتمامات المترجمين أنفسهم ولا تعكس أي محاولة منهجية من جانبهم لترجمة ما يمثل التنوع الجغرافي وكذلك تنوع المواضيع التي تتناولها التقاليد الروائية عامة ، إذ هنالك تركيز على الكتاب المصريين والفلسطينيين واللبنانيين بشكل خاص . ومع ذلك ، فإن توفر الروايات العربية المترجمة المتزايد أصبح تدريجياً يمثل التقاليد الروائية ككل أكثر مما كان الوضع عليه قبل عقد مضى .

لاشك أن عام ١٩٨٨ ومنح نجيب محفوظ جائزة نوبل للآداب إنما يمثل حدثاً تاريخياً ضمن نطاق التبادل الثقافي الذي يعبر عنه ضمناً كتاب باللغة الإنجليزية حول الرواية العربية ، وذلك لسببين اثنين على الأقل . فمنح هذه الجائزة وجه أنظار جمهور قراء عالمي أوسع نطاقاً من أي وقت مضى إلى تقاليد روائية عربية خاصة وإلى من يمثل هذه التقاليد . وبذا أصبح مترجمو أعمال روائيين عرب آخرين أكثر قدرة ورغبة لاختبار مدى تقبل جمهور القراء لأمثلة أخرى من القصة من منطقة وثقافة كانت تعتبر (أو يمكن القول إنها تصنف جمهور القراء في قالب واحد) ، على أنها مثال لما هو غريب جداً وغير مألوف ، بل ويعتبر معادياً في كثير من الأحيان . ولقد بدأت الجهات التي تنشر مجموعات قصصية عالمية تضمن أمثلة من القصص العربية المعاصرة في هذه المجموعات الموجهة حتى لطلاب المدارس بالإضافة إلى جمهور القراء عامة . وعلى الرغم من أن الوقت مازال مبكراً لتقييم الآثار البعيدة المدى لهذه التطورات على استقبال الأعمال القصصية العربية والمكانة التي تحتلها هذه الأعمال ضمن محيط « الأدب العالمي » ، إلا أنه من الممكن الافتراض على أية حال بأن أي انتقال من مرحلة الصفر المطلق إنما يمثل تحسناً ضمن نطاق تفهم الثقافات المتبادلة ويوحي الاستقبال الأولى لأعمال نجيب محفوظ (ولأعمال عبد الرحمن منيف بدرجة أقل) بأن ادعاء الناشرين « بعدم وجود سوق » للرواية العربية كان مجرد تبرير مبني على موقف خاطئ ، وهو ماكان يخطر ببال الكثيرين منا من قبل . أما الأمر الثاني فهو أن منح

جائزة نوبل قد جاء بمثابة تأكيد ، ولو أنه متأخر لعدة عقود من الزمن ، بأن روايات نجيب محفوظ التى صدرت فى الأربعينيات والخمسينيات والستينيات يمكن أن تعتبر على أنها تمثل نهاية مرحلة بدايات الرواية العربية وتأسيس قاعدة صلبة يمكن لأجيال جديدة من الكتاب أن يبنوا عليها تقاليد أدبية راسخة هى التى نستمتع بها هذه الأيام . ويتحسن وسائل التواصل والنشر ، بما فى ذلك الاتصالات ليس بين الروائيين والنقاد العرب فيما بينهم فحسب ، بل بينهم وبين أقرانهم فى العالمين الغربى (والشرقى) ، فإن دارسى الرواية العربية إنما أصبحوا يواجهون الآن تنوعاً مثيراً ، سواء فيما يتعلق بموضوعات هذه الأعمال أو التكنيك القصصى الذى تنتهجه .

لقد بدأت الطبعة الثانية من كتابى هذا بمقدمة جديدة علاوة علي مقدمة الطبعة الأولى . وأود أن أبقى خاتمته مفتوحة بإعادة ما كنت قد ختمت به الطبعة الأولى ، وهو قول إدوار الخراط ، باعتباره مازال قائماً الآن تماماً كما كان فى عام ١٩٨٢ :

« لماذا أكتب إذن ؟ إننى أكتب لأننى لا أعرف لماذا أكتب ، هل يأتينى الدافع لذلك من قوة قاهرة ؟ أعرف أننى أستخدم الكتابة كسلاح لإحداث التغيير ، التغيير فى ذاتى وفى الآخرين ، من أجل شئ أفضل ، وربما أحمل ، شئ أكثر دفئاً يدفع القشعريرة المريرة الناجمة عن البربرية والوحدة .. شئ يخفف من الحرارة الخانقة للعنف و الاختناق .. لأننى أتمنى أن يكون فى كلمة من تلك التى أكتب – أو في مجمل ما أكتب – شئ يدفع ، ولو قارئاً واحداً ، أن يرفع رأسه فى كبرياء وأن يحس معى أن العالم .. فى النهاية ليس أرض الخراب واللامعنى ...

أكتب لأن العالم لغز ... والمرأة لغز .. والكون كله لغز . أتمنى أن أكتب هذا ، ولهذا أكتب ...»[٦] .

وبعد ذلك تعليق إلياس خورى ، وهو روائي مرموق آخر سبق لنا أن ناقشنا أعماله فى هذا الكتاب حوله عملية الكتابة في وقت نزداد فيه إدراكاً لصعوبات وجودنا ووعينا لهذه الصعوبات : « الكتابة فى إزمان التحول تأخذ شكل رحلة إلى المجهول وباتجاه صدمة كتابة ما نعرف ، مما يقودنا إلى اكتشاف كيف تغير الكتابة الأشياء ولا تعكسها فحسب .

٦- إدوار الخراط ، الآداب ، (عدد شباط / فبراير - آذار / مارس ١٩٨٠) : ص١١٠ .

والدهشة هى الإغراء الرئيسى للكتابة ، والمرايا المتوازية للكلمات تخلق مستحيلات الرحلة باتجاه عالمنا المتغير .

« الكتابة إذن تصبح صنو المغامرة . إنها مغامرة النص حين يتم تمثله بمرور الزمن ومن قبل القارئ المجهول . والنص لا يمكنه أن يوجد بدون الكاتب الثانى : القارئ الذى يعيد الكتابة وهو يقرأ ، وهو ما يجبر الكاتب قسراً على أن يعيد قراءة ما كتب »(٧) .

٧- إلياس خورى : « كشف فن القصة الحديثة والذاكرة العربية » Journal of the Midwest Language Association ، جورنال أف ذا ميدويست لانجويج أسوسيشين ٢٣، عدد ١ (ربيع عام ١٩٩٠):ص٨

الفهرس

الموضـــوع	الصفحة

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٣٧٥٨ / ١٩٩٧

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 235 - 950 - 7)

المشروع القومى للترجمة

اللغة العليا	جون كوين	أ. د. أحمد درويش
الوثنية والإسلام	مادهو بانيكار جى. ام	أ. أحمد فؤاد بلبع
التراث المسروق	جورج/ جيمس	ت : شوقى جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	اتى كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : د. محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : د. سعد مصلوح/ د. وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الانطاكى
مشعلوا الحرائق	ماكس فريش	ت : د. مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : د. محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وآخرون
مختارات	فيسوافا شمبيوريسكا	ت : د. محمد هناء عبدالفتاح
طريق الحرير	ديفيد برانستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسون سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
حركات الفن المعاصر	ادوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : د. لطفى عبد الوهاب يحى/ د. فاروق القاضى/ د. حسين الشيخ/ د. منيرة كروان / د. عبد الوهاب علوب
واحة سيوة وموسيقاها		ت : محمد جمال عبد الرحيم
تجلى الجميل	هانز جورج جادامر	ت : سيد توفيق
المثنوى	جلال الدين الرومى	ت : د. إبراهيم الدسوقى شتا
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : د. بكر عباس
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى		

المشروع القومى للترجمة
(تحت الطبع)

مختارات	فيليب لاركين	ت : د. محمد مصطفى بدوى
الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : د. طلعت شاهين
الأعمال الكاملة	حورج سفيريس	ت : د. نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كرواثر	ت : د. يمنى طريف الخولى/ د. بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنكى	ت : د. ماجدة محمد على
مذكرات رحالة	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
اللهب المزدوج	اكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
التنوع البشرى الخلاق		ت : نخبة
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : د. محمد عاطف أحمد السيد/ إبراهيم فتحى سليمان/ محمود ماجد
الانقراض	ديفيد روس	ت : د. مصطفى إبراهيم فهمى
النظريات الحديثة للسرد	والاس فاوتن	ت : د. حياة جاسم
قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : د. محمود السيد
التراث المغدور	روبرت دونيا جون فاين	ت : أحمد محمود
الرواية العربية	روجر ألن	ت : د. حصة عبد الرحمن منيف



The Arabic Novel

ROGER ALLEN



الرواية نمط أدبى دائم التحول والتبدل ، يتسم بالقلق بحيث لا يستقر على حال ، وكل عمل روائى يجاهد بدرجات متفاوتة فى قوته ودقته الفنية ، لكى يعكس عملية التغيير الدائبة ، بل وحتى الدعوة للتغيير فى بعض الأحيان . وحين يمضى مثل هذا النمط الأدبى مستهدفاً تحقيق هذه الغاية ضمن نطاق شديد التنوع والديناميكية يشمل العالم العربى بطوله وعرضه، فلابدّ لنا من مواجهة موضوع يزداد تعقيداً يومًا بعد يوم .

يتناول الكتاب موضوع مستقبل الرواية العربية ، حيث يشير إلى الاتجاهات التجريبية التى أخذت تظهر فى أعمال كتاب معينين ، بهذه الروح من الاندفاع والحيوية ،بل والتحدى التى أظهروها حتى الآن ، لكى يجدوا متنفساً مثمراً لإنتاجهم الروائى . وسيكون هدف هذه الطبعة هو استكشاف مدى تحقيق هذه التوقعات .

إن النتاج الروائى العربى قد أصبح من التشعب والتنوع بحيث أضحى من الصعب، من الناحية العملية ، الإحاطة بتقاليده الأدبية برمتها ضمن إطار هوية مفردة . ويمكننا الإشارة هنا إلى الطبيعة الاختزالية والانتقائية إلى أقصى حد لدى الكتابة عن القصة. وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار عدد الروايات والروائيين الذين صنّفوا بين دفتى هذا الكتاب، فإن عملية الانتقاء تصبح أكثر دقة وصعوبة .

إن الهدف الأساسى من هذا الكتاب يظل إثارة اهتمام طلبة الأدب خاصة والقراء عامة فى الخلفية الأدبية التاريخية لأدب القصة المكتوب بالعربية ، وبالأساليب والمواضيع التى تتناولها أعمال معينة بهدف دفعهم لقراءة بعض هذه الأعمال فى تر... وبلغتها الأصلية .

وبذا أصبح هذا الكتاب واحداً من الأعمال الغربية القليلة نسبي... «ترجمتها» إلى لغة الثقافة المعنية ، و أصبح جزءاً مشاركاً فى الحوار النقدى ... تتناولها بالبحث والتحليل .



الغلاف : عماد حليم